みんぱくリポジトリ
国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnolo

過程の中の竹製パンパイプと間に合わせのレコーディング・スタジオ：ソロモン諸島アレアレの在来楽器をめぐる音楽的媒介

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-02-18 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 佐本, 英規 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00009642

国立民族学博物館研究報告 45(3): 471–516 (2021)

過程の中の竹製パンパイプと間に合わせのレコーディング・スタジオ
──ソロモン諸島アレアレの在来楽器をめぐる音楽的媒介──

佐　本　英　規*

Bamboo Panpipes in Processes and a Makeshift Recording Studio: Musical Mediation over Indigenous Instruments in ’Are’are, Solomon Islands

Hidenori Samoto

2013 年 10 月，ソロモン諸島マライタ島南部アレアレの熱帯雨林に即製のレコーディング・スタジオが出現した。本論文は，アレアレの在来楽器である竹製パンパイプと即製のレコーディング・スタジオをめぐる一連の出来事の検討を通じ，グローバル化時代のアレアレの在来楽器が混淆化する様相を論じる。着目するのは，一方で在来の竹製パンパイプを取り込み同時代の音楽を生み出そうとする人びとの制作と，他方でグローバル化時代の音楽を組み入れつつ在来の竹製パンパイプを作り直そうとする人びとの制作との対称的な関係である。民族誌の最後の局面では，それぞれの制作が即製のレコーディング・スタジオで時空間を共有する状況が示される。そこでは，プロデューサーとエンジニア，演奏者といった人びとが，レコーディングという共通の出来事に臨みつつ，それぞれの意図の実現に向けて各々の制作行為に取り組む様相に焦点があてられる。最終的に，グローバル化時代において異なる者同士が出会い，ひとつの出来事を共有することの困難と可能性の一端が，音楽をめぐる媒介の営為に関する考察を通して示唆される。

In October 2013, an ad hoc recording studio appeared in the tropical rainforest in ’Are’are of the southern part of Malaita Island, Solomon Islands. This article presents analyses of a series of events that occurred there and

*広島大学

Key Words：musical mediation, globalization, hybridization, reverse anthropology
キーワード：音楽的媒介，グローバル化，混淆化，さかさまの人類学

presents discussion of “global encounters” between indigenous music and the music industry. The encounter of music is achieved from aspects of contact through activities, objects, and technologies that comprise music as events. The author particularly addresses the act of mediation to realize “music” for each. In doing so, the recording participants make and use objects such as studio materials and musical instruments as media. For ethnographic descriptions, the author presents a process by which people with different interests, such as producers, engineers, and performers, negotiate and compromise over the “music” for each other and partly share one event. Ultimately, by considering musical mediation, different peoples in the globalization era can encounter each other and share an event while shifting centrality.

1　序論
1.1　音楽の混淆化を裏返す
1.2　さかさまの音楽的媒介
1.3　調査の概要
2　混淆化する竹製パンパイプ
3　過程の中の竹製パンパイプ
3.1　半加工としての「ものづくり」
3.2　竹製パンパイプの調律と同一化
3.3　竹製パンパイプの名前と個別性
4　間に合わせのレコーディング・スタジオ
4.1　終わりのないチューニング
4.2　レコーディング・スタジオの制作
4.3　プロデューサーの夢
5　考察と結論

1　序論

ソロモン諸島マライタ島南部アレアレでは，竹を意味するアウ（*’au*）という語によって総称され，大小の竹筒を筏状に結束して吹奏または打奏する竹製パンパイプの演奏が盛んである。本論文は，アレアレ西部のラグーン沿岸に所在する O 村を拠点とする竹製パンパイプ演奏集団の活動に焦点をあてる。O 村では，2013 年 10 月末から 11 月初頭にかけて，海外で販売される予定の CD アルバムに収録するため，当該演奏集団による竹製パンパイプ合奏のレコーディングがおこなわれた。本論文では，レコーディングに際して海外から O 村を訪れた音楽プロデューサーやレコーディング・エンジニア，O 村に住まう演奏集団のメンバーらが，熱

帯雨林の中に組み上げられた即製のレコーディング・スタジオでおこなった一連の制作行為について論じる[1)]。それによって，グローバル化時代におけるアレアレの在来楽器をめぐる混淆化の様相を，音楽的媒介の観点から考察することが本論文の目的である[2)]。

1.1　音楽の混淆化を裏返す

数本から十数本の竹筒を筏状に結わえた大小 10 台前後の楽器群を用い，複数名の男性によって合奏されるアレアレの竹製パンパイプは，従来，婚姻や葬送にともなう儀礼祭宴に際して演奏されてきた。その際，演奏者たちは，祭宴の主催者による饗宴にあずかり，貝貨やブタなどを供与されたという（Zemp 1978: 49; de Coppet 1994: 46）。他方，1970 年代以降は，キリスト教化の進展にともなって祖先崇拝と関連の深い旧来の儀礼祭宴の機会が減少し，竹製パンパイプが演奏される機会も村で執りおこなわれるキリスト教祭礼などに移り変わってきた。また，1980 年代から 1990 年代にかけて，現金収入を目的として首都のホテルで催される観光ショーなどに出演する商業的な竹製パンパイプ演奏集団の活動が活発になり，今日にいたっている（Tai 1998: 156）。さらに近年では，海外の音楽プロデューサーの支援を受けてソロモン諸島国外で催される音楽イベントなどに出演し，海外の聴衆向けに CD アルバムなどを販売する演奏集団も出現している。アレアレの竹製パンパイプを取り巻くこうした状況の変化は，演奏のスタイルやレパートリー，楽器の形状や合奏の編成などの変化をも促してきた。今日の演奏集団は，キリスト教祭礼に際してはしばしば讃美歌と共に演奏をおこない，観光ショーではときにソロモン諸島国内外のポピュラーソングなどをレパートリーとして取り上げる。旧来のアレアレの竹製パンパイプが，特有の音階を持ち，手に持って吹奏する形状の楽器群のみを用いて合奏されるものだったのに対し，今日のアレアレでは，西洋的な音階に合わせて制作された楽器群に打楽器や歌唱が伴う，新たな編成による合奏が一般的になっている。また，そうした演奏集団の多くは，マイクやスピーカー，ミキシング・コンソールといった音響機器を演奏活動に積極的に導入している。1990 年代にソロモン諸島各地の音楽や芸能について調査をおこなった田井竜一は，近年のアレアレにおける新しい形態と様式による竹製パンパイプの演奏に関して，「人々が新しく遭遇した欧米やポリネシア系の音楽に対して，いわ

ば『手持ちの駒』を最大限に利用しながら，融合・折衷を行ったもの」だと指摘している（田井 1996: 149）。また，メラネシアの在来音楽やポピュラー音楽を研究するスティーブン・フェルドとデニス・クロウディは，多様な外来の音楽的要素を取り込み，国際的な演奏集団を輩出しつつある近年のアレアレの竹製パンパイプについて，「独特な融合（fusion）の展開」を遂げたものとして紹介している（Feld and Crowdy 2000: 66）。

多様な外来の音楽的要素を取り入れて変化してきたグローバル化時代における各地の在来音楽は，しばしば欧米の愛好者や評論家から，豊饒性と創造性に満ちたものとしての称揚と，純粋性と真正性に欠けたものとしての卑下というアンビバレントな評価を含意する「ハイブリッド（hybrid）」という表現によって形容される（Kartomi 1981; Feld 1996, 2000）。音楽のグローバル化に関する人類学的研究は，現代世界におけるそうした音楽のあり方が，欧米のポピュラー音楽と各地の在来音楽が接触し互いに影響をおよぼす「グローバルな出会い（global encounter）」によっていかに条件づけられてきたか，という点について検討してきた（White 2011）。例えば，オセアニア島嶼地域のローカルなポピュラー音楽について研究するフィリップ・ヘイワードは，音楽のグローバル化に直面したオセアニア各地のミュージシャンが，様々な外来の音楽的要素，楽器，機材，技術などの導入を通じて，「異文化間の音楽的合成（intercultural musical synthesis）」をおこなってきたと論じている（Hayward 1998）。また，グローバル化時代における音楽の混淆化を推し進めてきたのは，非西洋における在来音楽の担い手だけではない。フェルドは，民族音楽学者のヒューゴー・ゼンプによってソロモン諸島マライタ島北部で録音されたローカルな子守り歌が，アカデミックなメディアから欧米のポピュラー音楽へと連鎖的に流用された一連の経緯を取り上げ，在来音楽が文脈から切断されることによってグローバルな音楽産業へと組み込まれ，商品の一部として流通していく過程を分析している（Zemp 1996; Feld 2000）。フェルドはまた，彼自身がニューギニアで実施した在来音楽やサウンドスケープのレコーディングを事例として取り上げ，ローカルな音が従来の社会文化的文脈や環境との関わりを剥奪されていく契機として論じてもいる（Feld 2005）。このように，グローバル化時代における音楽の混淆化は，多様な要素の流入によって生じた各地の在来音楽の混淆化と各地の在来音楽の流通によって生じた欧米を中心に生産される音楽の混淆

化という二つの側面をもつものとして，また，各地の在来音楽が従来の社会関係や環境世界から切り離されることで自律的な音楽として成立する作用と表裏一体の事象として理解されてきた。

音楽社会学者の龍村あや子は，非西洋の国々や地域における「グローバル経済の浸透と音楽文化の欧米的近代化」が各地で「商品としての音楽生産と享受の進展」を招いていると指摘している（龍村 2003: 179）。龍村によれば，作曲家や演奏家，聴衆によって構成される音楽の生産をめぐる制度が世界各地で在来の音楽的事象に接ぎ木され，録音技術の浸透とも相まって「演奏の作品化」が生じているのである（龍村 2002; 2003: 196）。ただし，グローバル化時代を生きると同時に在地の社会関係や環境世界をも生きる在来音楽の担い手自身にとって，音楽の混淆化がどのような出来事なのかという点に留意するならば，そのような理解は音楽の混淆化の半面をとらえているにすぎない。例えば，ソロモン諸島のポピュラー音楽を調査対象とするデニス・クロウディは，首都ホニアラに所在するローカルなレコーディング・スタジオに関する研究の中で，オーストラリアなど海外の音楽産業との結びつきを通して流入する音響機器や録音技術を用いた演奏活動が，脆弱なインフラストラクチャーや不安定な経済と日常的に向き合わざるをえないローカルな音楽の担い手にとっては，日々の生活を組み立てるための戦略という側面をもつことを指摘している（Crowdy 2007）。そこでは，ローカルなポピュラー音楽は生活から切り離されたものではなく，外来の機器や技術がローカルなポピュラー音楽へと組み入れられることによって，人びとが生き抜くための方法が混淆化されている。在来音楽の担い手が実際に混淆化させているものが，音楽そのものだけではなく，別のなにかでもあるという可能性は，ニューギニアの事例にも顕著に認められる。ニューギニアのボサビ山麓におけるカルリの人びとがギサロと呼ばれる儀礼で詠じる歌が，感情的な記憶を場所の経験と結びつけ，空間的な広がりを喚起的な記憶と身体的に関連づける行為であることを論じたフェルドによれば，カルリの人びとにとっての歌うことのそうした働きは，ギターやアンプを用いた混淆的なバンド音楽や，現代の歌い手が創作する楽曲に引き継がれているという（フェルド 2000）。また，ニューギニア沿岸部の都市近郊で調査をおこなってきた諏訪淳一郎によれば，悲しみを喚起する行為としての性格を持つヤボブの在来舞踊の性格が，スタイルや編成の異なる今日のローカルなポピュラー音

楽に認められる（諏訪 2005）。これらの事例は，今日のメラネシアにおいて従来の在来音楽の社会文化的要素が今日の混淆化した音楽へと流用されると同時に，「悲しみを喚起する行為」へと外来の音楽的要素が流用されていることを示唆している。そこでは，混淆化した音楽が作り出されていると同時に，外来の音楽的要素や楽器，機器や技術が組みこまれた「悲しみを喚起する行為」が生み出されている。

グローバル化時代の在来音楽が混淆化する様相への理解を深めるためには，産業化された音楽を制作する人びとと在来音楽を作り出す人びと各々の意図と行為に向き合い，それぞれの当事者にとって在来音楽の混淆化がどのような出来事として経験されているのかという点をとらえる必要がある。それは，これまで主に産業化された音楽に焦点をあてることによって理解されてきた音楽の混淆化を，いわば裏返しにして，音楽とは別のなにかが混淆化されている可能性の側からとらえなおそうとする試みでもある。こうした問題意識から，本論文では，2013 年にアレアレの熱帯雨林に出現した即製のレコーディング・スタジオで実施されたレコーディングをめぐる一連の経緯に焦点をあて，レコーディングに臨む音楽の作り手とアレアレの在来音楽の担い手それぞれが，何をどのように制作し，混淆化していたのかについて，民族誌的に詳らかにする。その際，以下に述べる音楽的媒介の観点から，グローバル化時代のアレアレの在来音楽が混淆化する様相をとらえることを試みる。

1.2　さかさまの音楽的媒介

アントワーヌ・エニオンによれば，欧米の音楽についての多くの研究は，音楽を社会の他の領域から分離した自律的なものととらえ，音楽それ自体に美的な価値の源泉を認めようとするか，あるいは社会の他の領域──歴史や文化や「時代精神」──の反映として理解しようとしてきた[3)]。そうした研究において音楽が，研究者の関心に沿った理解を得るためのリソースとして利用されてきたにすぎないと指摘するエニオンは，音楽と社会の関係性についての理解を深めるにためは，音楽と社会のいずれか一方への還元論に陥ることなく，音楽を作り出す人びと自身の行為に学ぶ必要があると主張する。エニオンの意図は，音楽を作り出す人びと自身が知る「媒介の理論としての音楽（music as mediation theory）」──様々な要

素を結びつけることで音楽を作り出し，それによって社会の他の領域が結果的に音楽へと反映される，つまり媒介される方法──を，人びと自身の行為への着目を通して学ぶ点にある（Hennion 2015）。エニオンが媒介という概念によってとらえようとするのは，音楽の作り手が人びとや事物を結びつけて音楽を生みだす行為によって，そうした人びとや事物から構成される社会の他の領域が音楽へ──単に反映されているという結果だけではなく──反映されるに至るプロセスである。エニオンは，社会との関わりという観点から音楽についての理解を試みるのではなく，音楽を制作する人びとの行為を社会といわば制作物としての音楽とを結びつける特有の方法としてとらえる。また，音楽との関わりという観点から社会についての理解を試みるのでもなく，人びとの制作物と社会とを結びつける実践的な媒介の理論としての音楽を探求する。例えばエニオンは，ポピュラー音楽の生産の現場において，聴衆やミュージシャン，プロデューサーといった異なる関心をもつ人びとが，楽器や楽譜，音響機器や録音技術，演奏の場といった多様な事物の組み合わせによって音楽を形づくる営為に焦点をあてる[4]。エニオンによれば，音楽産業における生産の現場では，音楽の生産者が未来の聴衆の関心を予期し，それを制作途上の楽曲に投影することによって，成功を期する新しい作品が生み出される。音楽の生産に携わる人びとが，歌詞や旋律，楽器や音響機器の事物などを組み合わせることを通じて音楽を生みだすことによって，未来の聴衆の嗜好が音楽へと媒介されるのである（エニオン 1990）。欧米における音楽と社会との関係のあり方について，音楽の作り手の行為に焦点をあて，当事者の方法を学ぶことによって理解を深めようとするエニオンの方針は，グローバル化時代における音楽の混淆化を当事者の制作行為からとらえようとする本論文にとって示唆的である。例えば，カリブ海の小アンティル諸島マルティニークで 1980 年代に発達したポピュラー音楽ズークを研究対象とするジョセリン・ギルボーは，グローバル化時代の音楽における混淆的かつ動態的な特性をとらえるうえで，エニオンの媒介概念を援用する。ギルボーによれば，「音楽の社会的実現や文化的表現，およびそれらの意味構成」が形づくられる過程を指し示すエニオンの媒介概念は，グローバル化時代において様々な要素の混淆と絶え間ない変化を繰り返しながら新しい音楽が作り上げられていく経緯を，確たる結果があらかじめ定められていない過程としてとらえることを可能にする（Guilbault 1997: 39）[5]。

エニオンは，こうした媒介概念の源流のひとつに，テオドール・W・アドルノの音楽論を位置付ける。フランクフルト学派の論客として知られるアドルノによれば，自律的な客体としての作品と作曲家や演奏家，聴衆から構成される音楽生産の制度を可能にしたのは，西洋近代における音楽の技術的合理化であり，そこでは「音楽と社会の媒介」が「技術において明白になる」（アドルノ 1999: 417; 龍村 2003: 193–195）。ただし，龍村が述べるように，アドルノの媒介概念は「一部で誤解されているようにメディアなどという意味」ではなく，「現象のうちに潜む歴史社会的媒介性を意味する」と同時に，「現象の見かけの有様を批判する否定性のモメント」を意味する（龍村 1999: 433）。アドルノによる音楽をめぐる媒介概念の特徴は，単に複数の媒体を結びつける「メディア」としてではなく，まだここにない未然の事象を他ならぬ音楽の経験において想起させる営為を媒介としてとらえ，現実とは別様の世界のあり方を示唆する現実批判の契機を潜在させた営みとして音楽をとらえる点にある。（アドルノ 1999: 380–421; 龍村 1999: 433）。近代の音楽史を啓蒙主義と平行する音楽作品の自律的客体化の過程としてとらえ，それを近代における自然支配としての合理化の一端とするアドルノは，現実と別様の世界のあり方──非同一性──を示唆する現実批判の契機としての音楽は，産業化によって単なる社会体制の補完物へと堕落したと考え，特に規格化されたポピュラー音楽においてそうした傾向が顕著であると強調する。アドルノにとっての音楽的媒介は，それゆえに，近代における同一性原理への根本的な批判の契機としての側面を持つ。エニオンらの音楽的媒介論には，アドルノによって構想された音楽的媒介のあり方を，音楽の作り手や聴き手自身による行為に焦点をあてること通して，改めて詳らかにするものとして構想されている一面がある。エニオンらの議論は，欧米の音楽をめぐる制度や技術が前提とする音楽のあり方に還元することのできない媒介を想定する点で，グローバル化時代における産業化された音楽の混淆化とソロモン諸島の在来楽器の混淆化とを対照的に捉えることを試みる本論文にとっても一定の有効性があるように思われる。なぜなら，すでに指摘したように，今日のメラネシアの人びとの「音楽のような」営みは，文字通り音楽として混淆化されていると同時に，音楽とは異なる一面において混淆化されている可能性があるためである。

アレアレの竹製パンパイプを，欧米に端を発する音楽をめぐる制度や技術が前

提とする音楽のあり方に還元することのできない媒介が見出される事例として取り上げる本論文にとって，パプアニューギニア沿岸部ライの割れ目太鼓（slit-gong）について，音楽をめぐる議論とは異なる観点から論じるジェームズ・リーチの研究は参考になる。ライでは，イニシエーションを遂げた男性ひとりひとりのために，親族によって割れ目太鼓が制作される。リーチによれば，ライの人びとは丸太を刳り抜いて制作される割れ目太鼓について，それ自体が一種の人間であると話し，また，その太鼓を贈られた男性や作り手の人格の部分をなすと考えているという（Leach 2002; 2015）。割れ目太鼓の制作過程について調査したリーチによれば，そこで作られているものは，「太鼓が特定の方法で話すことの可能性であり，丸太が発する音が声であり，その音が声とみなされるようになる条件である」（Leach 2015: 623–624）。リーチは，人としての地位と声を持ち，敬意を持ってあつかわれる太鼓は，「特定の瞬間における複製不可能な関係の現れ」そのものであり，特定の人やその親族の所有物というよりも，両者をそのように構成するものであると指摘する（Leach 2015: 631）。リーチはまた，ライの人びとにとっての太鼓をめぐるそうした概念は，メラネシアにおいて物や人が，内的本質ではなく生成的な社会的プロセスへの参加によって定義されることの例証であると主張する。一方でリーチは，最近になってライの学校で予鈴などとして用いるために儀礼的プロセスを省略して制作された割れ目太鼓が，学生に破壊された事件について報告している（Leach 2015: 633–636）。リーチは，儀礼的プロセスを省略した太鼓の制作や，従来であれば起こり得なかった太鼓の破壊という事件を可能にしたのは，声を持つ特定の人としての形を与えられ，具体的な関係に結びつけられることによって「かけがえのないもの（irreplaceable object）」として存在してきた太鼓が，ライの社会経済状況が変化したことによってそのようなシステムから離脱したためだと結論付ける。リーチは，より正確には，と断り書きをしたうえで，関係に結びつけられた太鼓と関係から離脱した太鼓が混じっていたために，前例のない行為が可能になったのだと述べる。リーチの民族誌には，太鼓の破壊をかけがえのないものの死ととらえ嘆き狼狽する地元の村の人びとと，それをあくまでも器物の損壊として受け止める他の地域出身の学生や教員の振る舞いが描写されている。破壊された学校の割れ目太鼓は，前者にとってはかけがえのない人であり，後者にとっては予鈴に用いられ地元の伝統を表す単なる楽器にすぎなかったので

ある。

本論文が取り上げるアレアレの竹製パンパイプは，ライの太鼓のように人であると明言され人として声を発することはないが，個性を認められ名前を持つことがある。アレアレの人びとは「かけがえのないもの」という表現を用いることはないが，個性を持つ竹製パンパイプは作り手の人格の一部を構成し，人格の一部によって構成されるものとして敬意と畏れを持って扱われるものである（Samoto 2017）。また，アレアレの人びとにとって竹製パンパイプは，聴き手を魅了し貝貨や豚，近年では現金といった富をもたらすものであり，貨幣の移動と人びとの交換行為をうながす存在として，人びとの関係性を構成するものであり，関係性の中で富を得るための「強運」を体現するものである（佐本 2017）。このようなアレアレの竹製パンパイプは，リーチがライの太鼓に見出したものと同様，具体的な関係によって結びつけられることによってかけがえのないものとして存在する一面を持つ。ただし，近年の竹製パンパイプは，従来の関係性から切り離されるというよりも，外来の音楽的要素や技術と結びつけられて混淆化されてきた。本論文では，そうした混淆的な竹製パンパイプの制作のあり様に特に焦点をあてる。

こうした観点から本論文では，アレアレの熱帯雨林の中に設けられた即製のレコーディング・スタジオで実施された竹製パンパイプの演奏のレコーディングを中心的な事例とし，グローバル化時代における産業化された音楽の制作と今日のアレアレにおける竹製パンパイプの制作をそれぞれの担い手にとっての音楽的媒介として描き出す。本論文では，そうした竹製パンパイプをめぐる人びとの営みに，音楽の生産と類似しながらも，異質な媒介のあり方を見出す。それによって最終的に示唆されるのは，ロイ・ワグナーが文化の概念に関して述べた「さかさまの人類学（reverse anthropology）」（ワグナー 2000: 64–69）に似た，さかさまの音楽的媒介のあり様であり，例えば私たちがアレアレの竹製パンパイプをある種の音楽としてとらえるような理解の仕方とは逆に，アレアレの人びとが竹製パンパイプのようなものとして音楽をとらえる，いわば竹製パンパイプ的な媒介のあり様である。

1.3　調査の概要

ソロモン諸島は 1893 年にイギリス領となり 1978 年に独立した南太平洋の島嶼

国である。人口約 51 万 5,800 人（2009 年現在）を擁するソロモン諸島は，パプアニューギニアの東方に浮かぶ 6 つの主要な島々と多数の小島嶼によって構成される（Statistics Office 2012）。ソロモン諸島東部に位置するマライタ島は，ソロモン諸島を構成する島々のなかで最多の人口約 13 万 7,600 人（2009 年現在）が暮らす，面積約 4,300km^2，全長 150 km 超の縦長の陸島である（Statistics Office 2014）。マライタ島内では，10 程度の異なる言語が用いられており，アレアレ語はその一つである。アレアレ語話者は，主にマライタ島南部および同島に隣接するマラマシケ島北端部に居住し，当該地域は言語名と同じくアレアレと呼ばれる。2009 年の時点でアレアレの人口は約 1 万 5,700 人と推定される[6)]。アレアレ西部沿岸に広がる全長約 30km のアレアレ・ラグーン沿岸には，数十人から数百人程度が共同生活を営む集落が点在している。本論文の舞台となる O 村は，ラグーン沿岸のやや内陸に位置する世帯数約 20 戸，人口 100 人弱の集落である。O 村の人びとの多くは，主に自給自足的な焼畑農耕や漁撈を生業として生活を営む。また，イモ類やココナツ，ビンロウなどを首都ホニアラの市場に出荷するなどして現金収入を得ている。筆者は，2009 年 7 月から 10 月に予備調査をおこなった後，2010 年 8 月から 2011 年 3 月の約 6 ヵ月間と 2012 年 7 月から 2014 年 3 月の約 18 ヵ月間にわたって O 村に滞在し，長期の現地調査をおこなった[7)]。また，その後も短期の現地調査を断続的に実施してきた。本論文は，O 村の人びとと生活を共にしながら筆者がおこなったインタビューや参与観察によって得られたデータに基づく。

筆者は O 村でのフィールドワークに際して，特に O 村を拠点に近隣の村々の男性をメンバーとして活動するポイアラトと呼ばれる竹製パンパイプ演奏集団の活動に焦点をあてた調査をおこなってきた。1990 年代初頭から首都ホニアラで演奏活動をおこなってきたポイアラトは，1990 年代末にホニアラの所在するガダルカナル島で勃発した武力衝突を避けて O 村へと拠点を移し，2000 年代以降は主として近隣の村々で催されるキリスト教祭礼などの機会に演奏をおこなってきた。メンバーの多くが焼畑耕作に従事しつつ暮らす O 村を拠点とする一方，近年のポイアラトの活動は，オーストラリアなどのオセアニア諸国，ヨーロッパ，東アジアへと拡大している。転機となったのは，2000 年代半ばにソロモン諸島を訪れてポイアラトの存在を知ったオーストラリア人音楽プロデューサーの援助を得，オーストラリア諸都市で催される音楽イベントに出演し，複数の CD アルバムを制作

したことであった。その後，メルボルンで催された音楽イベントでポイアラトを知ったイギリス人音楽プロデューサーの依頼で，2009 年に日本の野外音楽イベントに参加したポイアラトは，2010 年に O 村を訪れた同プロデューサーとマネジメント契約を結び，今日に至っている。筆者は，2009 年の予備調査でポイアラトのメンバーと知り合い，2010 年以降 O 村に滞在してポイアラトのメンバーとともに生活するなかで，こうしたポイアラトの活動の展開を目の当たりにしてきた。また，その間にポイアラトのメンバーから演奏の手ほどきを受け，日々の練習や村々での演奏に参加してきた。加えて筆者は，後述するように本論文の中心的事例となる，2013 年に O 村でおこなわれたレコーディングにもポイアラトのメンバーと共に参加した。またその際，レコーディングのために O 村を訪れたプロデューサーやエンジニアらの行動を観察し，インフォーマルなインタビューをおこなった。本論文で提示される民族誌は，そうした参与観察の手法による長期の現地調査に基づく。

2　混淆化する竹製パンパイプ

筆者がソロモン諸島でアレアレの竹製パンパイプ合奏を最初に目の当たりにしたのは，2009 年 9 月に，予備調査のための滞在先の隣村で催された診療所の開設を祝うセレモニーで，余興のために演奏がおこなわれたときのことである。近隣の村から招かれたグループの演奏を遠巻きに見物していた筆者に滞在先の村の男性が，そのグループが O 村の人びとを中心に構成され，アレアレでよく名を知られた竹製パンパイプ演奏集団だと教えてくれた。これが，筆者とポイアラトとの最初の出会いである。ポイアラトは，村の中のひらけた一角で列をなして一方向の聞き手と正対し，踊りながらポピュラー音楽調のハーモニーとリズムを奏でていた。演奏者たちの前方では，レゲエ歌手然としたドレッドヘアー姿の若者が，一方の手に竹製パンパイプを，もう一方の手にはマイクを持って歌っていた。先述の男性は筆者に，ソロモン・ピジン英語で「あれはただの音楽（ミュジク・ノモア）さ」と耳打ちした。ところが，しばらくするとポイアラトのメンバーは，手にしていた楽器を足元に置いて別の楽器と持ち替え，演奏者同士で輪になって内側を向き，踊ることもなくまた歌もともなわず控えめに身体をゆすりながら演

奏を始めた。すると，再び同じ村の男性が筆者に，「あれがおれたちの（サムシング・ロン・ミファラ）だ」と耳打ちしたのである。ただし，筆者がその後アレアレ語で調査をおこなうようになると，「ミュジク」という言葉を再び耳にすることはなくなった。そのとき「ミュジク」と「おれたちのもの」というソロモン・ピジン英語で区別されていたのは，竹製パンパイプのふたつの種別──後述する「今日の竹製パンパイプ」と「土地の竹製パンパイプ（*'au hanua*）」──だったのである（写真 1・2）。

今日のアレアレにおける竹製パンパイプ演奏集団は，キリスト教祭礼に際して参列者の歌う讃美歌と合奏をおこない，観光ショーに際してソロモン諸島のポピュラーソングなどをレパートリーの一部として流用する。演奏機会の変化にともなうそうした演奏のスタイルやレパートリーの変化は，竹製パンパイプの構造や合奏の編成にも影響をおよぼしてきた。旧来の竹製パンパイプ合奏は，特有の音階をもち，手に持って演奏される形状の竹製パンパイプのみでおこなわれるものであった。しかし，キリスト教祭礼や観光ショーで新たなレパートリーが演奏されるようになった結果，ギターの音階を模倣して制作された西洋音階をもつ竹製パンパイプが演奏に用いられ，打楽器や歌唱を含む新たな編成で合奏がおこなわれるようになったのである。全音階の竹製パンパイプをアレアレで初めて演奏に用いたのは，マラマシケ島出身の男性だと言われている。調査中，筆者がしばしば行動を共にし，演奏に加わる機会も少なからずあったラロイスウ半島に位置するT村の男性を中心として構成されたワシハニアウ（Wasihaniau）という竹製パンパ

写真 1　（左）整列し演奏される「今日の竹製パンパイプ」（2013 年 11 月 27 日　筆者撮影）
写真 2　（右）輪になり演奏される「土地の竹製パンパイプ」（2010 年 10 月 31 日　筆者撮影）

イプ演奏集団の創始者は，この人物に学んだ後，独自に打奏竹製パンパイプをアレンジして新たな形態の楽器を編み出し，今日のアレアレにおける竹製パンパイプ合奏の演奏形態の基盤を築いた人物として知られている。今日の竹製パンパイプの特徴は，このように異なる形態や異なる音階を持つ楽器が混在して用いられているという点にある。今日のアレアレにおける竹製パンパイプ演奏集団では，人の腕ほどの太さの竹筒を筏状や筒状に結束し台座に乗せて地面に据え置きビーチサンダルなどを加工したバチで開口部を打ち叩くことで音を発する「打奏竹製パンパイプ（*'au raparapa*）」や，丸太を刳り抜いて制作された木製ドラム，歌唱をともなう新しい編成が定着している。西洋音階をもつ竹製パンパイプや打楽器と歌唱を含む新しい合奏は，旧来の竹製パンパイプである「土地の竹製パンパイプ」に対して「今日の竹製パンパイプ」と呼んで区別される。また，近年では，商業的な演奏機会が増え，グローバルな音楽産業との結びつきが強まる中で，マイクやスピーカー，ミキシング・コンソールといった音響機器を積極的に導入する竹製パンパイプ演奏集団も多い。このように，近年のアレアレにおいては，新しい演奏のスタイルや演奏機会に対応するため，新たな楽器が考案・導入され，従来の竹製パンパイプ合奏に組み込まれてきたのである。

3　過程の中の竹製パンパイプ

アレアレ語でアウと総称される竹製パンパイプは，竹を伐採して筒状に切り出し，複数の竹筒を筏状に結わえることによって制作される。アレアレにおいては，それらの楽器の組み合わせからなる主に 4 種類の在来の竹製パンパイプのアンサンブルが知られている。ゼンプによれば，それぞれのアンサンブルは七平均律の二度と三度の音程の組み合わせからなる異なる音階をもつ（Zemp 1978）。異なる音階を持つアンサンブルを構成する個々の楽器は，他のアンサンブルを構成する楽器によって代替できない。調査時の O 村では，アウ・レレピ（*'au rerepi*）とアウ・タカイロリ（*'au takairori*）と呼ばれる 2 種類の在来の竹製パンパイプと，アレアレにおいて 1970 年代末以降に用いられるようになった全音階の楽器群が用いられていた（佐本 2017: 137–138; Samoto 2017: 160–161）。8 本から 10 本の竹筒からなる 8 個の楽器によって構成されるアウ・レレピと，同様に 10 個の楽器から構

成されるアウ・タカイロリは，互いに異なる音階を持つ。また，在来の竹製パンパイプは総じて「土地の竹製パンパイプ（*'au hanua*）」と呼ばれ，全音階の竹製パンパイプは「今日の竹製パンパイプ（*'au siri'ini*）」などと呼ばれる。

竹製パンパイプの総称であるアウの語義について，1970 年に出版されたアレアレ語辞書には，竹の総称と楽器および音楽の総称という 2 つの名詞的用法が記されている（Geerts 1970: 15）。1969 年から 1977 年にかけてアレアレで調査をおこなったゼンプによれば，アウという語は，最も一般的には植物と植物素材としての竹を意味し，より個別的には竹を素材とする楽器全般を指し，さらに特定の音階にチューニングされた一群の竹製パンパイプのアンサンブルを意味する。ゼンプは，アウという語が楽器などによって生み出される音──特定の音階をもつ竹製パンパイプによって演奏される音，より一般的には竹製楽器によって演奏される音，さらにはギターのような外来の楽器やラジオなどの機械から発せられる音──を指す語として拡張的に用いられることを指摘している。ゼンプは，したがってアレアレにけるアウという概念は，西洋的な音楽概念と比定しうる一般的かつ抽象的な概念であると主張する[8]（Zemp 1978: 38）。O 村での調査を開始した当初，筆者はゼンプの先行研究を念頭に，アウという多義的な概念が竹製パンパイプの演奏への言及に際してどのように用いられるかという点を探ろうとした。それによって，竹製パンパイプに関するアレアレの人びとの意味づけや美意識に接近することを試みたのである。しかし，そのアプローチはうまくいかなかった。というのも，アウという語は多義的に用いられていたが，竹製パンパイプの担い手たちは，アウという語を用いて楽器や演奏について語り合うよりも，アウと呼ばれている楽器自体やその素材である竹を，つまり抽象的な概念よりも具体的な物を扱っていることの方が明らかに多かったのである。筆者が頻繁に目にしたのは，竹製パンパイプの担い手たちが楽器や演奏について語り合う様子ではなく，もっぱら竹筒の長さや硬さ，太さや並び具合といった必ずしも言語によって明瞭に表現されるとは限らない竹製パンパイプの物としての側面に彼らが直接働きかける行為であった。

そうした経験から筆者は，アウという語の多義性は，竹を道具へと加工し，それを用いて音を発する過程において，担い手たちの制作や演奏の行為を通してその都度立ち現れる，「アウと呼ばれるもの」の様々なあり方を指示していると考え

るにいたった。このことは，アレアレの人びとにとってアウという多義的な語が音楽と同様の抽象性を備えた美的観念を示すものであり，ゼンプの議論をうけてフェルドが示したように，アレアレの人びとが「竹を指す語の竹の種類や部分を指す語がもつ多義性によって音楽理論を表現」（フェルド 1987）しているという理解が，当初の筆者を含む，研究者の側の予断に過ぎない可能性を示唆している。そうした認識に立つならば，「アウと呼ばれるもの」を十全にとらえるうえで焦点を合わせるべきなのは，言語表現に現れる隠喩的なイメージというよりも，「アウと呼ばれるもの」が制作と演奏の過程で姿を変えていく，物としての具体的な様相であろう。そのためには，アレアレの人びとの生活の中のものづくりのあり様を踏まえる必要がある。

3.1　半加工としての「ものづくり」

ソロモン諸島には，畑で栽培される食用作物をはじめ多様な熱帯植物が生育している（Henderson and Hancock 1988; 秋道 1996; 古澤 2004）。そうした植物の利用を抜きにして O 村での生活は立ちゆかない。O 村の人びとは，焼畑でヤムイモやタロイモ，サツマイモなどを耕作し，キャッサバやバナナなどをその周辺で育てる。村の中や周辺の森では，ココヤシやビンロウジュ，バナナやパパイヤといった果樹類が栽培され，家屋の屋根や壁の素材として用いられるサゴヤシが思い思いの場所に植えられている。こうした栽培植物の他，竹や籐といった植物も，様々な道具の素材として利用される。森で採集される素材は，「森のもの（*are ni maasu*）」と総称される。そこには人が「植えたもの（*are hasihasia*）」も含まれる。ただし，根菜類のように大いに人の手がかけられる植物もれば，バナナやココヤシ，ビンロウジュのように，結実するまでほとんど放置されるものもある。建材や道具の素材となる植物は，人間によって頻繁に手入れされる訳ではない。マライタ島北部の土地利用について調査を行なった宮内泰介は，こうした栽培と野生の中間ともいうべき植物利用のあり方を「半栽培（semi-domestication）」と呼ぶ。宮内によれば，森の中に生育し，一見したところ野生に見える竹や籐といった植物ですら，「野生のまま持続可能な環境整備」をつづけられているという点で，限りなく野生に近い半栽培である。また，一見して栽培されているように見える植物も，完全な人工ではなく，人間によって統御されない自然をはらんでいる。半栽培におけ

る人間と自然の関係は，理念的に想定される完全な野生と完全な栽培との間の，「さまざまなレベルの複合」なのである（宮内 1998; cf., 松井 1989: 45）。

O 村では，そのように半栽培の状態におかれた植物をはじめとする「森のもの（*are ni maasu*）」を加工し道具を制作して用いる一連の行為──「ものづくり（*toitoiha / toi areha*）」が日常生活の過半を占める。アレアレの村では，ココヤシの葉で編んだ籠や樹皮製の袋といった日用品，幾種類もの樹木を用いた家屋などの建築物，刳り木のカヌーや木製の櫂などの道具が生活に不可欠である。とりわけ村の家屋には，建材として多くの植物が利用される。アレアレの村に暮らす男性の場合，10 代後半になると親世代の暮らす母屋から独立して自身や男兄弟で暮らすための別棟──「男の家（*nima ni mane*）」──を建築し，暮らし始める。また，そうした男性は結婚を機に，その小屋を拡張するか，より大きな家屋を新築する。必要に応じて別棟として炊事小屋を建てることもある。それらの家屋の床にはビンロウジュの幹，屋根や壁にはサゴヤシの葉，柱には熱帯林で伐採した潅木やマングローブ等が用いられる。例えば，サゴヤシの葉で屋根をふくためには，サゴヤシを育てる段階から，適度に成長した葉を切り出して編み上げ，屋上に設置するまで多大な労力を要する。アレアレの村に暮らす人びと，とくに男性は，人生の折々に際して，多大な時間と労力をかけて家屋をつくるのである。ただし，家屋の建築に用いられる植物素材は経年劣化しやすく，部分的な取り替えや全面的な新調が絶えず必要とされる。中でも，サゴヤシの葉で編んだ屋根は，5 年ももてば良い方だという[9)]。植物素材による家屋建築は，絶えず劣化する家屋を維持し続ける終わりのない営みであり，自前の家屋をもつ人物は，折に触れ屋根の修繕や新調にあけくれることになる[10)]。

家屋の例に代表されるように，アレアレの村で様々な道具に加工されて用いられる植物素材は，湿気，風雨，高温，日照などで傷みやすく，耐え間ない修理を必要とする不安定性によって特徴づけられる。そのため，アレアレにおける植物利用は，植物素材の不安定性と向き合い，抑制し，劣化に対応することに焦点化しており，アレアレにおいて植物素材から制作される様々な道具は，制作されながら使用され，使用されながら制作され続ける。そうした物は，未だ自然に留め置かれた「非加工物（unprocessed goods）」でも，自然から切り取られた完全な人工物としての「加工物（processed goods）」でもなく，いわば常に「物へと加工さ

れつつある物（goods processing to goods）」である。アレアレにおいて観察される使用と制作の連続的なあり方は，このように「半加工（semi-processing）」とでも呼ぶべき性格を有している。森の中で半栽培され，半加工を通して生活に取りこまれる植物は，完全な自然でも，完全な人工物でもない。半栽培の営みを通して資源化された植物素材の一部は，半加工を通して生活の中へと組み入れられていく。アレアレの人びとは，半栽培と半加工の営為を通して，植物素材の道具を森と村の間の領域に緩やかに押しとどめながら，生活を組み立てているのである。以下に見るように，アレアレの村における植物を素材とした物の制作のこうしたあり方は，竹を素材として制作される竹製パンパイプについても同様に認められる。

3.2　竹製パンパイプの調律と同一化

アレアレの熱帯雨林には，固く稠密なアウ・ラパ（*'au rapa* / Schizostachyum tessellatum）やアウ・ハウ（*'au hau* / Nastus obtusus）と呼ばれる竹が，ところどころに群生し，調理具，壁材，果実を落とすための竿など，生活の様々な局面で利用される（Henderson and Hancock 1988: 199–203）[11]。竹製パンパイプの素材としても，それらの竹が用いられる。特に吹奏用の竹製パンパイプの素材には主にアウ・ラパが用いられ，打奏用の竹製パンパイプの素材としては主にアウ・ハウが利用される。竹という植物素材は，一般に他の植物素材に比べて伸縮しづらいものだと思われるが，彼らは竹製パンパイプを構成する竹筒が微妙に「広がる（*ka wawa'a*）」ことや「小さくなる（*ka masike*）」こと，その結果として竹筒から発せられる音高が「高くなる（*ka uru*）」ことや「低くなる（*ka siho*）」ことに注意を払っており，筆者が竹製パンパイプの制作工程について尋ねる際にも頻繁に言及していた。例えば，制作に先立って伐採された竹は，数ヶ月間，日に干して乾燥させられるが，それは加工後の伸縮を抑制するためだとされる。加工に際しては，既製の楽器と比較して音高が同一であるように細心の注意が払われる。また，出来上がった楽器が，竈や石蒸焼き用の炉の上にかざされて煙で燻される工程については，表面を煤に覆われて飴色になった竹製パンパイプは「固く（*e ato*）」なり，伸縮しづらく音高が狂いにくいのだと説明される。なお，この工程には，黴が生えることや腐食することを抑制する効果もあると推測される。筆者は O 村での調査に際して，ポイアラトのメンバーが竹製パンパイプを制作する一連の工程をし

ばしば観察した。その際に得た知見については（Samoto 2017）に詳しい。

竹製パンパイプは，たとえススで十分に覆われて「固く」なっていたとしても，使用していると音高が変化する。また，竹製パンパイプの演奏は多数の楽器の合奏であるため，個々の楽器を音の変化に応じて同じひと組の楽器群の音高の調整が常に必要となる。楽器の音高を保つことは，竹製パンパイプの制作と維持管理の過程のみならず，その演奏に際して重要である。複数の楽器を複数の吹き手が同時に吹奏し，それぞれの楽器に割り当てられた旋律を組み合わせる竹製パンパイプの合奏に際しては，それぞれの楽器の音高がある程度一致することが，演奏が「良く聞こえる（*e noro siani*）」ための条件なのである。竹製パンパイプ制作の際は，既製の楽器の竹筒の太さ，長さ，音高を参考として音高が決定される。しかし，音高は次第に変化する。そのため，気温や湿度によって竹筒が微妙に伸縮する結果わずかに上下する音高を調整することが，良い竹製パンパイプの音を実現するためには不可欠とされる。そのため演奏の前後や途中でしばしば音高の調整がおこなわれる。O 村に滞在し，竹製パンパイプの制作や演奏，練習に頻繁に立ち会うようになった筆者は，そうした調律の機会に頻繁に立ち会い，その様子を観察してきた。竹製パンパイプの演奏中の場合，調律は次の過程を経ておこなわれる。まず，竹製パンパイプ合奏の練習中などに「悪く聞こえる（*e noro ta'a*）」と判断された場合や，「混乱して聞こえる（*e noro rari*）」と判断された場合，演奏を一時中断した後，合奏に参加する全員で吹き慣れた曲を演奏し，音高のずれが著しい楽器と演奏者を探す。それが見つかると，リーダーと一緒に同じ音を吹き音高の差を確認する。対処の方法のひとつとして，楽器ではなく演奏者の吹き方によるものがある。音高の差が著しいものではない場合，吹き込む息の強さ（*okiraha*）を変えることで音高を調整する──勢いよく息を吹き込むことで音高を高めにし，息を弱めに吹き込むことで音高を低くする。また，竹製パンパイプの吹き込み口と口唇との角度をかえることによって音高を変化させることも多い──下唇を吹き口にあて，楽器を顎から離すと音が低くなり，顎に近づけて──つまり押し当てて吹くと，高くなる。さらに，竹製パンパイプの音高が他と著しく異なって聞こえる場合，音が低ければ竹筒の吹き口を削り，音が高ければ新たに竹筒を削り出して差し替えるのである。その際，他の楽器の音と不一致と思われる竹筒を押し出し，ナイフなどで吹き口を薄く削り取り，音を高くすることで調整が図

られる。また，音高が周囲に対して高い場合は竹筒を新たに削り出して取り替えなければならない。竹筒の内部に唾液やタバコのヤニ，ビンロウジのカス，アリや蜂の巣などの土くれが詰まっているために音高が低くなり，時には音がならなくなる場合もあるため，折に触れて吹き手は竹ベラなどで筒の内部の異物を掻き出す。また，竹筒が割れた場合は紐や布切れ，ビニールテープなどを巻いて補強し，割れの酷い場合は新たな竹筒を削って取り替えることもある。

このように，楽器が完成した後も，それは音高を一定に保つための調整が継続的に施されるという点で，半加工の状態に留め置かれている。ただし，多量の竹筒からなる全ての楽器の音高を一定に保つことは，極めて困難な作業でもある。例えば，先述のアウ・レレピの場合，合計 80 本近い竹筒を一度に，対応するもの同士それぞれ完全に一定かつ同一に調律することは，限りなく不可能に近い。そのため，竹製パンパイプの調律の作業は頻繁に繰り返され，ほとんど終わることがない作業となる。高温湿潤な熱帯雨林において植物素材の伸縮性を抑制し，経年劣化に対応し，音高を一定に保つことは容易でない。竹製パンパイプの制作技法に認められるこの性格は，アレアレにおける植物利用の一般的なあり方と同様の特徴を示している。すなわち，竹製パンパイプを制作する技法とは，竹という植物素材の不安定性を抑制し，その継続的な物質的変化，特に劣化に対応する技法にほかならない。このことは，熱帯雨林的環境と竹製パンパイプをめぐる音楽的営為の密接な関係を示唆している。その関係が，美学的，隠喩的言語表現に依拠するというよりも，竹の物質性を介した関係であることに，アレアレにおける竹製パンパイプの特性がある。竹製パンパイプは，竹であり，道具であり，楽器であるという物質性から離れえない事象として成り立っている。

竹製パンパイプの制作と演奏に際して調律をおこなうということは，単なる植物素材である竹を，アウ・レレピやアウ・タカイロリといった特定の音階をもつ竹製パンパイプへと「同一化（identify）」する作業という性格をもつ。ただし，その同一性は恒久的なものではない。熱帯雨林的環境に置かれた様々な道具と同じく，竹製パンパイプは絶えず伸縮し劣化するものであり，竹製パンパイプの音高の調整と同一化は，常に進行中の過程にある。こうした竹製パンパイプは，ひとたび加工された後も，音階によって区別される楽器としての同一性を維持するために常に加工され──つまり半加工され──続けなければならない。そのとき，音

高が合わせ保たれているかどうかという点が，その竹製パンパイプが道具として効果を発揮しうるものであるかどうかを示す指標となる。竹製パンパイプの担い手にとってチューニングは，植物素材としての竹を加工し，効果を発揮しうる道具として竹製パンパイプを維持するための，特別な意義をもつ営為なのである。

3.3　竹製パンパイプの名前と個別性

ここまで見てきたように，竹製パンパイプは，音階をもつ楽器群としての同一性を維持するために常に加工され続けなければならない。その際，同じ音階をもつ楽器群であっても，別個に制作され調律された複数の楽器群が一緒に演奏されることや，異なる楽器群を構成する個々の竹製パンパイプが混在して演奏に用いられることはない。その意味で，チューニングは特定の音階をもつ竹製パンパイプとして同一化された楽器群に，個性をもつ竹製パンパイプとしての個別性を付与する行為でもある。アレアレでは，竹製パンパイプの制作者はしばしば，彼らの竹製パンパイプに強い呪術的力を付与するため，祖霊に対して供犠をおこない，女性が触れてはならないとする禁忌を課す。そうした竹製パンパイプには，しばしば人間のように固有名が与えられる。筆者は，O 村の人びとから固有名をもつ竹製パンパイプに関する次のような伝承をしばしば聞かされた（Samoto 2017: 158–159）。

> M クランの祖先であるトフという男が，他のクランとの戦争から逃れてマライタ島の南西に位置するガダルカナル島南部に渡った。トフはガダルカナル島で生活を送っていた。ある朝，どこからか耳に心地よい竹製パンパイプの音が聞こえてきた。トフはその音の源を探して洞窟にたどりついた。洞窟の中では巨人が竹製パンパイプを吹いていた。その音を盗み聞いて覚えたトフは家に戻り，もともと彼が持っていた一揃いの楽器を，巨人が吹いていたものと同じ音がするように作り変えた。それが最初のアウ・タカイロリと呼ばれるタイプの竹製パンパイプだった。それ以来，M クランの人びとは竹製パンパイプ，とりわけアウ・タカイロリの演奏に秀でた人びととして知られている。トフが制作したアウ・タカイロリはウルナイポロと名付けられた。

M クランのアウ・タカイロリにつけられたウルナイポロ（Urunaiporo）という名前は，アレアレ語で「既婚男性に寄りかかる（*uruna i poro*）」という意味の表現に由来する。アレアレの村での暮らしの中で，個別の「名前（*ratana*）」を付与される事物は多くない。名前を持つのは人間と土地である。クランは，その起源である土地の名称で呼ばれる。祖霊は生前の名前で呼ばれる。祖先祭祀に際して供

犠に捧げられるために飼育されるブタもまた，固有名をもつ。同様に竹製パンパイプもまた，人間のように固有名詞で名指され（Zemp 1978: 52; 64），個別性をもつものとして取り扱われる。そうした竹製パンパイプは，特に聴き手を魅了する呪術的な効果に優れているとされる。今日，O 村に M クランの人びとが居住しているのは，ガダルカナル島に移住した M クランの成員のうち，マヌの祖父とその姉がアレアレに戻って以来のことである[12)]。アレアレに戻ったマヌの祖父は，新たにアウ・タカイロリを制作したという。その際，M クランの始祖たちの頭骨が安置される祖霊の聖域で，新しいアウ・タカイロリを制作したことを祖先に報告し，ブタを奉げて供犠をおこなったという。そうして「聖化（*ha'a maea*）」されたアウ・タカイロリは，その後，ウルナイポロとして O 村の隣村 N 村の親族男性の家に保管され，今日にいたるまで女性が手に触れることを禁じるタブーをかせられている。

興味深いことに，そうした名前をもつ竹製パンパイプは，ウルナイポロのように物理的な素材という意味で改めて制作されたとしても，また，さらに劣化した竹筒が取り換えられても，同名の竹製パンパイプであり続け，同一の個別性を有する竹製パンパイプとして認識され続ける。竹は，特定の音高を持つ種別ごとの楽器へと加工され，さらに固有名を持つ個別の楽器として名指され，そのように取り扱われる。それによって，固有名を持つ楽器とその音には，不安定で可朽的な素材や楽器そのものの物質性を超えた同一性と個別性がもたらされている。調律によって特定の音階をもつ楽器群としての同一性を獲得し，固有名をもつ楽器群としての個別性を付与された竹製パンパイプは，その同一性と個別性を不断に維持することによって，アレアレの人びとにとって，聞き手の心を満たし，魅了し，貝貨や豚，現金といった富を演奏者に対して思わず差し出したい気持ちにさせる呪術的な効果を発揮すると考えられている[13)]。上記の過程を経て現前させられた竹製パンパイプは，儀礼祭宴や観光ショーなどの機会に演奏され，聞き手を魅了し担い手に富をもたらす効果を発揮する物として，社会関係の中に入って働き始めるのである[14)]。

アレアレに固有の音階を持つ「土地の竹製パンパイプ」だけでなく，今日のアレアレで主に使用される全音階の「今日の竹製パンパイプ」の場合も固有名で呼ばれるものがある。そうした竹製パンパイプの固有名は，その竹製パンパイプを

用いる演奏集団の名称としてもちいられることが多い。例えば，ポイアラトという演奏集団の呼称は，彼らが用いる竹製パンパイプの名前でもある。マヌ自身の語りによれば，マヌは子どもの頃，「土地の竹製パンパイプ」の達人だった父から楽器の作り方や演奏を教え込まれた。そして，地元の小学校に通っていた頃に，「土地の竹製パンパイプ」に加えて全音階をもつ「今日の竹製パンパイプ」を一揃い作り，ポイアラトと名付けたという。ポイアラトはアレアレ語で「太陽を乞い願う（*poia rato*）」という意味である[15)]。マヌが育った現在のO村近隣は，泥土が多く，雨が降り続くと足元が悪くなるため，誰もが長雨を嘆いた。マヌの話によれば，ある長雨の日にマヌと仲間が小屋の中で竹製パンパイプを演奏していると，さっと雨が上がって空が晴れ渡ったことがあったという。そのことがきっかけとなり，マヌの竹製パンパイプはポイアラトという名で呼ばれるようになった。その後，進学先の首都近郊の高校を竹製パンパイプの演奏に熱を入れすぎて中退し，カツオ釣り漁船で働いていたマヌは，アレアレ出身のビジネスマンの誘いを受けてメンバーを集め，1990年ごろに新たに演奏集団を結成した。マヌはその演奏集団で用いるために彼の竹製パンパイプであるポイアラトを作りなおし，その名前が演奏集団そのものの呼称としても定着したのである[16)]。

今日のアレアレでは，ギターの音階を模倣して制作された西洋音階をもつ竹製パンパイプが演奏に用いられ，打楽器や歌唱を含む新たな編成で合奏がおこなわれるのが一般的である。ポイアラトの用いる竹製パンパイプの多くには，ひとつの横木に全音階の竹製パンパイプ，アウ・レレピ，アウ・タカイロリが組み込まれている。その全音階の竹製パンパイプは，マヌが1990年頃の自ら制作した楽器であり，アウ・レレピは結婚した妻の東アレアレの村で用いられていた竹製パンパイプを購入したものであり，アウ・タカイロリは，隣村N村で親族が持っていたものを貰い受けてきたものだという。ポイアラトの竹製パンパイプには，3種類の竹製パンパイプが組み込まれているのである。なお，それぞれの竹製パンパイプは修理を繰り返されており，制作当初と同じ素材の竹筒はいくつも残っておらず，継続的な加工と修理の結果としてその竹製パンパイプは色の白い竹筒と飴色の竹筒，真っ黒にススの付着した竹筒の斑模様になっている。マヌはその竹製パンパイプを，「集まった竹製パンパイプ」を意味する「アウ・ロコロコ（*'au rokoroko*）」とも呼んだ。彼の説明によれば，その竹製パンパイプには，全音階の

竹製パンパイプだけでなく，アウ・レレピもアウ・タカイロリも組み込まれているからである。異なる音階を持つ旧来の竹製パンパイプが全音階の竹製パンパイプと併用されるのは，それらのための曲を演奏する上では，全音階の竹製パンパイプを用いるよりも，竹筒間の距離感などが従来の感覚でつかみやすく演奏が容易だからである。ポイアラトの全音階の竹製パンパイプに組み込まれたアウ・レレピとアウ・タカイロリは，音階は異なるが音高の一致する竹筒については「同じに聞こえる（*e noro ooana*）」ように削られ調整されていた。今日の竹製パンパイプの特徴は，このように異なる形態や異なる音階を持つ楽器が混在して用いられているという点にある。

筆者は調査中，特に首都ホニアラに滞在している間，ラロイスウ半島に位置するT村の男性を中心として構成され，ホニアラで観光ショーやイベントの余興に出演していたワシハ・ニ・アウという別の竹製パンパイプ演奏集団ともしばしば行動を共にし，演奏に加わることがあった。その際，ワシハ・ニ・アウの主要メンバーの一人が，筆者のために全音階の竹製パンパイプを一本作ってくれたことがあった。それはワシハ・ニ・アウの竹製パンパイプの音高に合わせて削られた楽器であった。首都への滞在を終えて筆者がO村に戻った後，ポイアラトの練習に加わるとき，筆者は吹きなれたその楽器を使いたいがために，同居していたロホに頼んで，ポイアラトの楽器に合わせて削りなおし，調律してもらった。音階はどちらも全音階であってが，音高は異なっていたのである。筆者は，ロホが調律し直した楽器を使ってポイアラトの練習に参加し始めたが，当初，リーダーであるマヌは，次のように話して，筆者がその楽器を使って演奏に加わることを認めようとはしなかった。「それはワシハ・ニ・アウのアウだ。ポイアラトとは聞こえ方が違う（*e noro mouta*）」。そういってマヌは，筆者からその楽器を取り上げて竹筒を削り，自らの楽器に合わせて調律した後，「これでこの楽器はポイアラトの竹製パンパイプだ」と言った。以降，筆者はしばしばその楽器を用いてポイアラトの練習に参加するようになった。ただし，マヌはその後も筆者の竹製パンパイプの音高に神経質で，練習中に「やっぱり聞こえ方が違う」と顔をしかめ，筆者の楽器を取り上げてポイアラトの他の楽器の音高に合わせて調律し直すことがしばしばあった。そこでは，竹製パンパイプの楽器群の内的な音高の一致と不一致が，同一の音階を持つ複数の楽器群それぞれに認められる個別性の指標となって

おり，調律をすることが，異なる個別性を持つ楽器群の一部であった楽器をポイアラトの楽器群に組み込むための試みとなっていたのである。

4　間に合わせのレコーディング・スタジオ

2010 年にイギリス人音楽プロデューサーとマネジメント契約を結んだポイアラトは，その後，2011 年にイギリスで開催された野外音楽イベントに出演し，2012 年にはハンガリーでおこなわれた野外音楽イベントを含むヨーロッパ・ツアーを実施した。また，同じく 2012 年に日本で開催された野外音楽イベントにも出演を果たした。2011 年から 2012 年にかけて相次いでおこなわれた海外での演奏活動の後，ポイアラトのメンバーのほとんどは O 村で自給自足的な生業活動に従事しながら日々をすごしていた。しかし，プロデューサーから 2014 年には再び日本などでの公演を計画していることを聞かされていたポイアラトのメンバーたちは，O 村で日々の生活を送りながらも，次の海外公演のための新曲の準備をおこなっていた。2013 年 9 月になると，メンバーたちはリーダーであるマヌの呼びかけで，翌年に実現するかもしれない海外公演に向けた練習をはじめた。マヌが英語の語彙を用いて「トレーニング」と呼んでいた演奏の練習は，日曜日やひどい雨天の日を除き毎日のように，村のほぼ中央にあるマヌの長兄の息子──ポイアラトのメンバーでもある──の家の軒先でおこなわれた。練習がおこなわれる時間帯は，たいていの場合，午前 8 時から 10 時ごろか午後 9 時から 11 時ごろであった。前者は，メンバーがそれぞれの家で朝食を終えて一息ついた後，畑仕事などといった各々の用事に出かけるまでの時間帯であり，後者は，それぞれが夕食を終えた後，就寝するまでの時間帯である。練習には，O 村ではなく近隣の村に住んでいる者や，一時的に O 村を離れて近隣の村に逗留しているメンバーも参加していた。

2013 年 9 月 12 日，主要なメンバーのひとりであり，一時的に O 村を離れて妻の出身村である近隣の P 村に逗留していたホアという 20 歳代後半の若者が，ポイアラトへの伝言を携えて O 村に帰ってきた。そのときポイアラトのメンバーにホアが伝えた伝言は，10 月下旬にイギリス人音楽プロデューサーが，新しい CD アルバムのレコーディングのため，ソロモン諸島にやってくるというものであった。先取して述べると，レコーディング前後の経緯は次のようなものであった。

まず，オーストラリア経由でソロモン諸島に入国したイギリス人音楽プロデューサー，イタリア人レコーディング・エンジニア，ベルギー人デザイナーがソロモン諸島の首都ホニアラでドイツ出身のソロモン諸島在住カメラマンと合流した。ホニアラを離れた一行が O 村に到着したのは 10 月 27 日のことであった。プロデューサーとエンジニアは，その日のうちにレコーディング機材を O 村のはずれにある後述の建物に設置し，テスト・レコーディングをおこなった。その後，翌 28 日から 29 日にかけて，アルバムの収録曲としてポイアラトのメンバーが準備していた 13 曲のレコーディングの本番がおこなわれた。また，10 月 30 日と 31 日には，後日ソロモン諸島を離れた後に音源をミキシングするための素材として，個別の楽器ないし演奏者ごとのパート・レコーディングがおこなわれた。最終的に，プロデューサーたちは 11 月 1 日の朝に O 村を出発し，ホニアラに数日滞在した後，ソロモン諸島をあとにした。

4.1　終わりのないチューニング

レコーディングは，村はずれの一角に建てられた，「ポイアラトの家（*Nima ni Poiarato*）」ないし「大きな家（*Nima paina*）」と呼ばれる建物でおこなわれることになった。ポイアラトがオーストラリア人の前プロデューサーの支援を受けて活動していた当時，そのプロデューサーの資金援助によって 2009 年ごろ建設された建物である。村の人びとは，村のはずれに位置する丘の上の一角を切り開き，ポイアラトが観光客向けにショーをおこなうための小屋として，幅約 4 メートル，奥行き約 10 メートル，高さ約 5 メートルの小屋を建てたのである。また，その脇には，2 人から 3 人が宿泊可能な 2 棟のロッジが建てられていた。新しい CD アルバムのレコーディングを，そこでおこなおうと提案したのは，イギリス人音楽プロデューサーであった。首都ホニアラで海外との窓口となっているソロモン人マネージャーを経由して，村でのレコーディングの提案を受けたポイアラトのメンバーたちは，リーダーのマヌをはじめとして，当初はこの提案を好意的に受け止めていなかった。マヌは筆者の携帯電話を使い，マネージャーにレコーディングは首都にあるラジオ局のスタジオでおこなった方がよいのではないかというメンバーたちの意見を伝えていた。

ポイアラトのメンバーが村でのレコーディングに消極的だったのは，レコーディ

ングがおこなわれる間に雨が降り続くことを懸念してのことであった。古参メンバーであるハウは筆者に，以前ポイアラトを支援していたオーストラリア人音楽プロデューサーも村を訪れてレコーディングを試みたことがあり，そのときは雨が降り続いてレコーディングが思うようにできなかったうえ，そのプロデューサーらが宿泊していた小屋が雨漏りして録音機材の一部が故障してしまったことを，村でのレコーディングをためらう理由として話した。この出来事はまた，ポイアラトが白人を村に呼び込んで竹製パンパイプの演奏を「売ろうとしている」ことを祖先が快く思っていないことの表れではないか，ともいわれていた。一方，メンバーたちは，首都のスタジオでレコーディングをおこなえば，天候などの不確定要素を気にする必要がない点で都合がよいとも考えていた。しかしながら，結局，マヌとソロモン人マネージャーの幾度かにわたる電話でのやり取りを経て，プロデューサーがあくまでも村でのレコーディングを希望していることがメンバーに伝えられた，新しい CD アルバムのレコーディングは，村でおこなわれることになった。その後，メンバーは演奏の練習など必要なレコーディングの準備を進めていった。また，メンバーを含む村の人びとは，プロデューサーを村に迎えるためにセンターの掃除や修繕，草刈りといった作業に取り組んでいった。

レコーディングが村でおこなわれることが決まってから当日までの 2 カ月間，ポイアラトのメンバーは，演奏の練習を毎日のようにおこなっていた。興味深いことに，レコーディングに向けた準備のなかで，演奏の練習と並行して長い時間をかけておこなわれたのは，演奏に使うすべての楽器の「リペア」，つまり修理と調整，とくにそれらの楽器の音程をできるだけ均一にするためのチューニングの作業だった。楽器の修理と調整の作業は，レコーディングのためにプロデューサーが村を訪問することが知らされた後，すぐにはじめられた。2014 年におこなわれる見込みの海外での演奏を見越して，事前に熱帯雨林から刈り出され乾燥させられていた竹を利用し，楽器群の修理と調整がメンバー総出でおこなわれた。筆者の目の前で，多くの楽器はいちど解体され，傷んだ竹筒は必要に応じて差し替えられていった。他のメンバーたちが手を休めている間も，リーダーであるマヌは，チューニングの作業にいそしんでいた。

マヌによれば，以前のオーストラリア人音楽プロデューサーは，海外の聴衆にとって演奏が「良く聞こえる（*e noro siani*）」ためには，アレアレやソロモン諸島

の聴衆にとってそうである以上に，音程が均一になっていることが大事だと話していたという。したがって，ポイアラトのメンバーが熱心におこなうチューニングの作業には，標準化された近代的な音楽のあり方にアレアレの竹製パンパイプを適応させようとする意図に基づく行為としての側面があるように見える。ただし，ポイアラトのメンバーがチューニングに執心する理由はそれだけではない。前章で見てきたように，竹製パンパイプの担い手にとってチューニングが特別な意義をもつのは，その作業が過去に制作された楽器を模倣する行為としての一面をもつためでもある。それは，祖先により制作されたとされ，在来の音階をもつ「土地の竹製パンパイプ」に限られたことではなく，上述のポイアラトのように比較的最近になって制作された全音階をもつ「今日の竹製パンパイプ」の場合も同様である（Samoto 2017: 160–163）。この点を踏まえると，ポイアラトのメンバーがレコーディングに先立ってチューニングを熱心におこなったことは，海外の聴衆にとって受け入れられるように竹製パンパイプを作り変えるというためだけではなく，ポイアラトという固有名をもつ楽器群として彼らの竹製パンパイプを完成させるための行為でもあったと考えるべきだろう。

アレアレの人びとにとって，竹製パンパイプの演奏が聞き手を魅了する効果を十全に発揮するために最も重要なことは，楽器群の物としての側面に直接働きかける制作と調整の作業である。だからこそ彼らは，グローバルに流通する音楽としてアレアレの在来音楽がレコーディングされるに際して，あくまで楽器群の徹底したチューニングという作業に執着していた。そこには，かつてオーストラリア人音楽プロデューサーがマヌに求めたように，標準化された音楽のあり様をチューニングによって模倣し，彼ら自身の竹製パンパイプに取り込もうとする試みとしての側面がある。ポイアラトのメンバーたちは，チューニングを厳密におこなおうと努力することによって，過去に制作された楽器と同様の効果を発揮しうると同時に，これから録音する CD アルバムの音源をいつかどこかで耳にすると想像される海外の聴衆を魅了するべき楽器を，目前に現前させようとしていたのである。

竹製パンパイプのこうしたあり方は，第 1 章で述べたアドルノやエニオンにとっての音楽のあり方と，ある点で類似し，ある点で異なる。アドルノやエニオンは，今ここにない何かを現前させる媒介を音楽の中心的作用として理解したが，アレ

アレの竹製パンパイプの担い手もまた，制作と調整の行為によって固有名をもつ楽器群を今ここに現前させることを，竹製パンパイプをめぐる営みの中心に位置づけている。その点で両者は類似している。ただし，両者に決定的に異なる点があることも確かである。アドルノやエニオンにとって，媒介によって今ここに現前するのは，物質的中心を持たない音楽の経験である。それに対し，アレアレにおける竹製パンパイプの担い手にとって，人のように固有名を持ち，動物のように鳴き，聴き手を魅了する社会的効果を発揮する竹製パンパイプをめぐる経験は，伸縮する竹を素材に過去の楽器群の模倣として制作される，竹製パンパイプそれ自体という物質的中心から決して切り離すことのできないものである。両者はいずれも不確実性を伴う媒介の営為として理解しうるが，その過程における物の位置づけは異なっている。その意味でわれわれは，アレアレの在来楽器をめぐる人びとの営みに，グローバルに流通する音楽をめぐる生産の場合と，類似しつつも異なる媒介の営為を見出すことができる。

4.2　レコーディング・スタジオの制作

CD アルバムのレコーディングは，2013 年 10 月 27 日から 11 月 1 日にかけて実施された。2013 年 10 月 26 日の昼過ぎ，音楽プロデューサーとレコーディング・エンジニア，カバーデザインを担当するアーティスト，ソロモン諸島在住のカメラマンの 4 人が，村に到着した。一行は，センターへと案内され，「大きな家」でメンバーと村の人びとによる歓迎をうけた。「大きな家」では，待ち構えていたポイアラトによる歓迎の演奏がおこなわれた。

翌 10 月 27 日の午前中，「大きな家」には，プロデューサーたちの一行が持参したマイクやミキシング・コンソール，マイクスタンドやケーブルなどといったレコーディングのための機材が運び込まれた。音楽プロデューサーは筆者に，それらの機材のうち，ミキシング・コンソールはエンジニア自身の物であり，マイクなどその他の機材はソロモン諸島への渡航直前にメルボルンで購入した，オーストラリアの音響機器メーカーの最新機器だと話した。エンジニアは，2 種類の打奏竹製パンパイプと丸太を刳りぬいた木製ドラム，直径 5 センチほどの太い竹筒に息を吹き込んで低音を発する「ベース」と呼ばれる大型の竹製パンパイプを 1 メートルから 2 メートルほどの間隔を開けて配置し，それら楽器の音を個別に収

録するためのマイクをそれぞれに設置していった。前日にポイアラトが演奏したときには，それらの楽器は隣り合わせに配置され演奏されていたが，それぞれの楽器の音を別々のマイクによって収録するためには，間隔をあけてそれらを配置する必要があったのである。また，エンジニアは，ポイアラトのメンバーの手を借りて地面にケーブルを這わせ，それぞれの楽器の正面にマイクを設置した。また，打奏竹製パンパイプとドラムの上には天井の梁にケーブルをわたしてもうひとつずつマイクをつるしていった。そして，集団で合奏される小型の竹製パンパイプと歌い手のためのマイクはさらに離れたところに設置された。メンバーは，エンジニアの指示にしたがってそれぞれの楽器を試奏し，エンジニアはそれぞれのマイクによってひろわれケーブルを通してミキシング・コンソールへと集約されヘッドセットから出力される音を聞き取り，楽器に対するマイクの位置とコンソール上の設定を調整することで楽器ごとの音量のバランスをとっていった。その日の午後には，メンバーがいくつかの曲を本番と同じように演奏し，午前中に設置した機材を用いたテスト・レコーディングがおこなわれた。プロデューサーとエンジニアはその日の夜，彼らが宿泊していたロッジでテスト・レコーディングの結果を確認し，翌日の方針を話し合うとのことだった。翌 10 月 28 日の朝，プロデューサーとエンジニアは，「大きな家」に集まってきたメンバーに，楽器と楽器の間を遮る壁をつくるための素材になる物がないかと相談していた。エンジニアはそのとき，プロデューサーとメンバーにたちに，「最も重要なことは分離（separation）だ」と力説していた。前日のテスト・レコーディングの結果が，「それぞれの楽器の音を別々のマイクによって収録する」という点で思わしくなかったのである。

ポピュラー音楽などのレコーディングでは，多くの場合，異なる楽器や別の声部の演奏を別々にレコーディングし，編集作業によって事後的に一体的な演奏として構成する手法が用いられる。その手法は，プロデューサーやエンジニアがもっとも効果的と考える楽器や声部ごとの音量や音質のバランスを実現することが可能であり，必要に応じてレコーディングをやり直すことも可能であるという点で効率的である。だが一方で，その場限りの唯一無二の演奏であることが売りになるライブ・レコーディングに比べると，演奏の臨場感や自然な一体感が損なわれる場合がある。レコーディングにあたってプロデューサーとエンジニアは，ポイ

アラトの全ての楽器の音を，演奏と同時進行で一度に収録するライブ・レコーディングの手法をとっていた。また，それと同時に，異なる楽器の音を別々のマイクを用いて収録し，別々のトラックとして記録するスタジオ・レコーディングの手法を併用することで，事後的な編集作業を可能にしようとしてもいた。そのためエンジニアにとっては，ある楽器の音を収録するために設置されたマイクが，できるだけ別の楽器の音を収録してしまわないようにする必要があった。この場合，プロデューサーとエンジニアは，ポイアラトを構成する複数の楽器を離れた位置に配置し，それぞれの楽器に指向性のマイクを用い別トラックで録音するだけでは，音の分離が不十分だと判断したのである。その後，エンジニアは，メンバーと村の人びとの手をかり，プロデューサーと相談しながら，「大きな家」をレコーディング・スタジオに改造し始めた。森から切り出してきた木の枝やツタ，バナナの葉を使って遮音のための仕切りを作り，「大きな家」のなかに即製のブースを組み上げていった（写真 3 〜 5）。ポイアラトはその後，完成した即製のレコーディング・スタジオで竹製パンパイプを演奏し，エンジニアはヘッドホンで音を聴き，パーテーションやマイクの位置を調整していった。そして，出来上がった即製スタジオで，10 月 28 日の午後から 10 月 29 日の午前中にかけ，本番のレコーディングがおこなわれた（写真 6）。その際中もエンジニアは，楽器とマイクの配置，森の素材を用いたパーテーションの制作といった作業によって，可能な限り統制された音を実現するべく努力していた。彼はメンバーらの手をかり環境による制約に妥協しながら利用可能な技術を組み合わせ，熱帯雨林的環境の中で演奏

写真 3　（左）「大きな家」の外観（2013 年 10 月 28 日　筆者撮影）
写真 4　（中）　バナナの葉でパーテーションを作る（2013 年 10 月 28 日　筆者撮影）
写真 5　（右）　出来上がったブースのひとつ（2013 年 10 月 26 日　筆者撮影）

される竹製パンパイプと物理現象としての音を電気信号に変換するレコーディングの技術とを結びつけることによって実現しようと試みていた。

他方，「大きな家」に設置された即製のブースは，ポイアラトのメンバーたちにとっては普段通りの演奏に制約を課す物でもあった。パーテーションのせいで，演奏者同士が互いを目視することができない場合があったのである（写真 7・8）。竹製パンパイプは，通常は一か所にまとまって演奏される。旧来の竹製パンパイプは，演奏者同士が向き合って内側を向き，輪をつくるようにして演奏される。また，打奏竹製パンパイプや歌い手をともなう今日の竹製パンパイプ合奏は，観客のいる一方向を向いて何列かに並んで演奏されるのが一般的である。しかし，即製のスタジオでは，メンバーは楽器ごとにパーテーションで隔てられてしまう（図 1）。メンバーたちは，エンジニアの意図を受け入れ，パーテーション越しに互いの様子をうかがいながら演奏していた[17]。

エンジニアが，持参した音響機械だけでなく，ポイアラトのメンバーの協力を得て O 村で調達した植物素材を組み合わせ，スタジオを制作することによって理想的な音響を実現しようとしていたことは注目に値する。またエンジニアは，制御困難な熱帯雨林的環境と不安定な植物素材をめぐって妥協と試行錯誤を余儀なくされてもいた。エンジニアがそこで試みていたことは，人と物，技術の組み合わせをアレアレの在来音楽に適用することでグローバルに流通する音楽を生産するというより，不安定な物質的側面をもつスタジオを即興的に制作することで，可能な限りにおいて理想的な音響を現前させることだったように思われる。アドルノやエニオンの媒介をめぐる議論に照らすならば，十分に「分離」された音響

写真 6（左）　レコーディングの様子（2013 年 10 月 28 日　筆者撮影）
写真 7（中）　即製レコーディング・スタジオの全景（2013 年 10 月 28 日　筆者撮影）
写真 8（右）　写真 2 のブース内側からの視界（2013 年 10 月 28 日　筆者撮影）

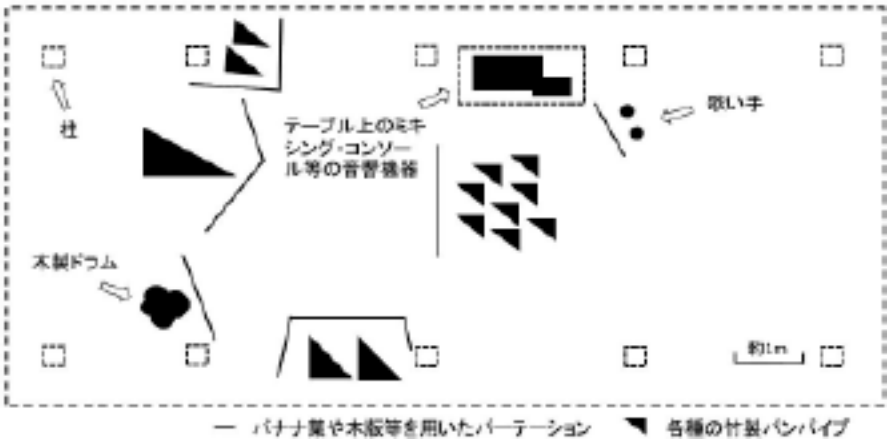

図 1　レコーディングの際における楽器などの配置の概略図

を求めてスタジオを制作し続けるエンジニアの営為は，今ここにはない，おそらくは実現不可能な理想の音響空間を，物としてのスタジオを制作する行為によって現前させることを試みる媒介としての側面をもっている。

また，在来音楽の担い手とエンジニアの協働や音響機械と植物素材の即興的な組み合わせは，グローバル化時代における混淆的な新しい音楽が生みだされる契機としての媒介という一面をもつだろう。レコーディングに先立って固有名を持ち強い効果を発揮する竹製パンパイプをチューニングの行為によって現前させようとしていたポイアラトのメンバーは，植物素材を集め，組み上げ，何より竹製パンパイプを演奏することによって，エンジニアによる制作の行為に参与していた。ただしポイアラトのメンバーは，本来ならば一揃いのアンサンブルとして一緒に演奏されるべき楽器群を，空間的時間的に離れ離れで演奏するというイレギュラーな状況を余儀なくされてもいた。一見するとレコーディングというひとつの出来事に共に参与していたように見えるエンジニアとポイアラトのメンバーが，実際には竹製パンパイプとスタジオという異なる物を対象とする制作の行為に互いに参与し，互いに妥協していた。森の中のレコーディング・スタジオで生じていた出来事は，エンジニアの側とポイアラトのメンバーの側，いずれかひとつの筋立てによって理解することのできない，複数の媒介の過程としての側面をもっているのである。

4.3　プロデューサーの夢

ポイアラトの「大きな家」でレコーディングがおこなわれている間，プロデューサーはメンバーやエンジニアと相談しながら，作業の進捗をめぐる決断を下していった。一方，実際にポイアラトが竹製パンパイプを演奏し，エンジニアが機器を操作してレコーディングの作業をおこなっている際，プロデューサーは自分自身のポータブル・レコーダーで演奏を録音し，ビデオ・カメラでレコーディングの様子を撮影していた。

筆者は，エンジニアの主導でレコーディングが進められている間，プロデューサーに対して，調査中に村の日常を撮影した写真を宣伝や CD アルバムのジャケットなどのために提供してもよいと申し出たことがある。しかしプロデューサーは，「写真はサモトの仕事ではない。サモトの写真は必要ない。写真はアーティストに任せればいい。サモトには，この CD に物語（story）を提供してほしい。私には直接聞けないポイアラトの物語やこの素晴らしいレコーディングという出来事についてライナーノートを書いて，日本の聴衆に伝えてほしい」といった返答をした。プロデューサーは，「CD だけでは売れない」のだと続け，「今のマーケットでアルバムを売るには物語が必要だ。素晴らしいカバーデザイン，素晴らしい音響，それから物語。ここにサモトがいたことはとてもラッキーなことだった」といったことを筆者に対して話した。プロデューサーによれば，CD が売れるためには重要なのは，制作に携わる人びとがきちんと役割分担をおこない，それぞれが最終的にひとつの CD に統合されることである。良質なジャケット・デザイン，良質なレコーディング，良い物語などといった要素によって構成されるパッケージとしての CD をたずさえて世界各地で開催される音楽イベントに参加し，その会場で CD を販売することでやっと利益を得ることができるというのである。CD の制作段階では予算が足りず私費で補っているとも話すプロデューサーは，単なる CD ではビジネスとしては成り立たず，付加価値のある CD をライブやツアーで売ることが必要だと強調する。

プロデューサーは，そうした消費者にとって魅力的な物語をもつ CD アルバムを制作するために，カバーデザインを担当するベルギー人アーティストをわざわざ村にまで連れてきていた。彼はポイアラトがレコーディングのための演奏をお

こなっているとき，即製のレコーディング・スタジオの周囲をうろうろと歩き回りながら，「大きな家」の柱や板などあちらこちらに模様を描きたくり，手にもつた小さなデジタル・カメラでその写真を撮っていた。また，レコーディングを見物するために集まってきたO村の子どもたちや近隣の村からやってきた若者の背中や顔にペイントを施していた。イギリス人音楽プロデューサーたちの一行と首都で出会い，プロデューサーに誘われて村までやってきたドイツ出身のカメラマンも，プロデューサーにとって村でのレコーディングという出来事に物語を提供する人物だった。彼は，1990年代のポイアラトの首都での活躍を知る人物だった。また，プロデューサーは，筆者のこともCDの物語に積極的にとりこもうとしていた。実は筆者は，レコーディングに際して一曲だけ竹製パンパイプの演奏者として参加している。その曲は，若手のメンバーであるホアが過去の日本でのステージの思い出に寄せて作った歌であり，筆者がその完成を手伝った曲であった。レコーディングの準備と練習がおこなわれてきた2カ月間，欠かさず練習に参加していた筆者は，アルバムに収録されるほとんどの曲について演奏することが可能であり，メンバーの多くも一緒に演奏したほうが良いと口にしていたが，筆者はポイアラトのリーダーであるマヌやプロデューサーに遠慮して当初は演奏に加わっていなかった。しかしプロデューサーは，筆者がそうした事情のある曲の演奏に参加することを，CDに魅力的な物語を付加し，特に日本でのポイアラトの活動やCDの販売にとって良い作用をおよぼすこととして歓迎したのである。

プロデューサーが，レコーディングの最中にエンジニアやメンバーまわりをうろうろと歩き回りながらビデオ・カメラで撮影していた映像は，以前のオーストラリア人音楽プロデューサーがインターネット上に開設し，その後の交渉の末，いまでは現在のプロデューサーが管理をひきついでいるポイアラトのウェブサイトで視聴することができる。その映像には，メンバーたちが竹製パンパイプを演奏し，レコーディング・エンジニアがヘッドホンで音を聴きながらミキシング・コンソールを操作し，アーティストが柱や板にペイントし，カメラマンが写真を撮り，筆者が手帳にメモを書きつけ，あるいはポイアラトのメンバーと一緒に竹製パンパイプを演奏する様子が，しっかりと映しだされている。映像の手前にいる撮影者は，それらをひとつのパッケージとして商品化しようとしているプロデューサーである。そこには，レコーディングへの参加者それぞれが，それぞれ

の仕方で楽器と，音と，音楽と向き合っている様子が映し出されている。

筆者は，即製のスタジオでレコーディングが進む間，ただその周辺をぶらぶらしているように見えなくもないプロデューサーに，彼が今回，あえて村でレコーディングをおこなうことにこだわった理由を尋ねた。筆者の問いかけにたいしてプロデューサーは，首都や外国にまで出向き，街にあるレコーディング・スタジオを利用しなくても，良い機材があり良いエンジニアさえいれば，どんなところでもレコーディングが可能なのだということをアレアレの人たちに知ってほしかったのだと語った。そうすることで，結果的にここアレアレで，新しい音楽のジャンルが生まれるかもしれない，とくに新しいレゲエが生まれるかもしれない，と続けた。プロデューサーはさらに，以前ここ O 村を訪れたときはポイアラトによる演奏の「プリミティブ」な印象に感激したが，今回レコーディングのために再訪して，T シャツを着て日常を過ごすアレアレの人びとの暮らしにより身近にふれてみて，現代を生きる彼らの音楽が重要なのだと思いなおしたと口にし，ここで新しいジャンルの音楽が育つことを期待したい，と話した。「抵抗の音楽（protest music）」や「新しいレゲエ」という言葉も口にした彼は，ポイアラトによる竹製パンパイプ合奏を，レゲエのイメージと重ね合わせてとらえていた。

また，エンジニアとメンバーが協働してスタジオを組み立てる様子を眺めながらプロデューサーは，その様子について「森と機械のハイブリッド」や「森のテクノロジーと最新のテクノロジーの融合」と評していた。プロデューサーが語った「森の技術と機械の技術のハイブリッド」や「新しいレゲエ」,「新しい音楽ジャンル」といった，来るべき音楽のあり方は，単に商品として制作される CD アルバムのイメージを越えた，プロデューサーにとっての音楽制作にかかる夢であり，目標なのである。業界や聴衆の期待を推し量りつつ，様々な要素を組み合わせることによって制作途上の CD アルバムの完成形をイメージし，彼にとっての新しい音楽を構想するプロデューサーの姿勢は，エニオンが論じる音楽の生産における媒介のあり方について格好の実例を提供するようにみえる。また，アレアレの在来音楽と音響機械を用いたレコーディングの取り合わせをプロデューサーが賞賛してみせることは，異なる音楽のあり方が互いを構成する人と物，技術を仲立ちとして出会い，それによって予期せぬ新しい音楽が生まれるというグローバルな音楽をめぐる議論とも合致するだろう。

ただし，プロデューサーと他の参与者との間に認められる非対称な関係性については，注意が必要である。プロデューサーにとって彼自身は，あたかもレコーディングへの他の参与者や物，技術の組み合わせを俯瞰し，音楽の生産を自ら制御する超越的な立場にいるかのようである。しかしながら，実際にはプロデューサーもまた，レコーディングの成り行きとポイアラトの演奏活動の先行きについて，他の参与者との間で妥協を余儀なくされていた。というのも，プロデューサーは，ポイアラトのメンバーから演奏活動への支援を期待されると同時に，メンバーを含むO村の人びとから在来音楽を観光資源とする村落開発への支援を期待されていたのである。また，ポイアラトのリーダーであるマヌからは，しばしば個人的な経済上の支援を求められてもいた。筆者は，レコーディングの合間にプロデューサーがO村の人びとから開発のための援助を望まれ，マヌからは個人的な経済上の支援を求められている様子を目撃した。そうした状況について彼は，ポイアラトの演奏活動を支援するのはそれが彼のビジネスだからだが，O村の開発への援助やマヌへの個人的な支援は彼の仕事ではないし，すでに自己資金を持ち出している上に，さらに援助までする余裕はない，といった愚痴を筆者にこぼしていた。しかし，ポイアラトのCDアルバムと彼らの演奏活動に新しい音楽の夢を見るプロデューサーは，ポイアラトとO村の人びとの期待を無視することができない。結果としてプロデューサーは，せめて彼の仕事の範囲内で少しでもポイアラトのメンバーとO村の人びとの満足を満たすために，彼自身の言い分によれば身銭を切りながら，ポイアラトの海外での演奏機会を獲得するために奔走するのである。

エンジニアとポイアラトのメンバーは，物を介して互いの制作行為を部分的に共有し，また，物を介して互いに妥協を余儀なくされていた。一方，ここで取り上げたプロデューサーとポイアラトのメンバーの場合，両者の制作行為は物理的ないし物質的次元においては共有されていない。というのも，プロデューサーはレコーディングの時空間に居合わせながら，物理的または物質的次元においては，他の参与者の制作行為にほとんど介入していないのである。レコーディングの時空間における彼の制作行為は，物理的ないし物質的次元にある事物というよりも，近い将来において製造される作品としてのCDアルバムと，いつかポイアラトが生み出すかもしれない新しい音楽のイメージに向けられている。プロデューサー

が妥協を余儀なくされている事柄もまた，物理的ないし物質的次元におけるものではなく，ポイアラトの活動の先に期待されるプロデューサーにとっての将来像と，O 村の人びとやポイアラトのメンバーにとっての将来像の食い違いをめぐってのことである。プロデューサーは，彼自身が夢見ている新しい音楽のイメージのために，ポイアラトのメンバーや O 村の人びととの関係を維持せざるを得ない。

そうしたプロデューサーの立場は，アレアレの側からみた両者の関係についての理解と，興味深い対照をなす。ポイアラトのメンバーたちによれば，現在のプロデューサーや過去のプロデューサー，そして筆者のような研究者がポイアラトのために O 村を訪れるのは，何よりも彼らの演奏が魅力的だからである（佐本 2017: 148–151）。その際，ポイアラトのメンバーにとって彼らの演奏の魅力の源泉は，プロデューサーが考えるように新しい音楽への可能性にあるわけではなはない。ポイアラトのメンバーたちにとってその魅力の源泉は，彼らが制作し，固有名を与え，チューニングし，さらに海外の聴衆のために修理と調整を重ね，その結果として聴き手を魅了する呪術的な効果を発揮することを期待される彼らの楽器群という物それ自体にある。物質的中心を持たず様々な要素によって構成される新しい音楽のイメージを未来において現前させるためにポイアラトとの関係を維持しようとしていたプロデューサーに対して，ポイアラトのメンバーは，過去に制作された竹製パンパイプという物それ自体を今ここに現前させることによって新しい関係を生み出そうとしている。両者は，レコーディングというひとつの出来事に共に参与しながら，それぞれ異なる事物をその時その場所に現前させようとしていたのである。

5　考察と結論

本論文では，ソロモン諸島マライタ島南部アレアレの熱帯雨林の一角に設けられた即製のレコーディング・スタジオでおこなわれた竹製パンパイプ合奏のレコーディングを事例として取り上げた。その目的は，グローバル化時代におけるアレアレの在来楽器をめぐる混淆化の様相を，音楽的媒介の観点から考察することにある。竹製パンパイプが置かれた今日的な状況は，一面においては，在来音楽が音楽産業における作品の生産と同様のプロセスの下で──具体的にはレコーディン

グという技術的営為によって──グローバルな音楽産業の要求する商品として作り直される状況である。それを，多様な要素の流入によって生じた各地の在来音楽の混淆化と各地の在来音楽の流通によって生じた欧米を中心に生産される音楽の混淆化という二つの側面をもつ事象として，また，在来音楽が従来の社会関係や環境世界から切り離されることで自律的な音楽として成立するように作用する事象として理解されてきた，グローバル化時代における音楽の混淆化の典型的な一事例として位置付けることも可能であろう。

しかし，グローバル化時代を生きると同時に在地の社会関係や環境世界をも生きる在来音楽の担い手自身にとって，音楽の混淆化がどのような出来事なのかという点に留意するならば，そのような理解は音楽の混淆化の半面をとらえているにすぎない。そうした問題意識から本論文では，グローバル化時代の在来音楽が混淆化する様相への理解を深めるために，産業化された音楽を制作する人びとのみならず，在来音楽を作り出す人びと各々の意図と行為に向き合い，それぞれの当事者にとって在来音楽の混淆化がどのような出来事として経験されているのかという点をとらえようとしてきた。それは，今日のメラネシアの人びとの「音楽のような」営みが，文字通り音楽として混淆化されていると同時に，音楽とは異なる一面において混淆化されている可能性を示唆する諸研究を踏まえ，これまで主に産業化された音楽に焦点をあてることによって理解されてきた音楽の混淆化を，いわば裏返しにして，音楽とは別のなにかが混淆化されている可能性の側からとらえなおそうとする試みでもある。

グローバル化時代における産業化された音楽の混淆化とソロモン諸島の在来楽器の混淆化とを対照的に捉えるために，筆者は主として音楽社会学の領域で進められてきた音楽的媒介をめぐる議論を参考にしてきた。音楽的媒介という概念によって指し示されるのは，音楽の作り手が人びとや事物を結びつけて音楽を生みだす行為によって，そうした人びとや事物から構成される社会の他の領域が音楽へ──単に反映されているという結果だけではなく──反映されるに至るプロセスである。本論文では特に，音楽的媒介をめぐる議論が，欧米の音楽をめぐる制度や技術が前提とする音楽のあり方に還元することのできない媒介をも想定する点に着目し，アレアレの竹製パンパイプを，欧米に端を発する音楽をめぐる制度や技術が前提とする音楽のあり方に還元することのできない媒介が見出される事例

として取り上げた。そうした観点から本論文の第 3 章では，私たちがアレアレの竹製パンパイプをある種の音楽としてとらえるような理解の仕方とは逆に，アレアレの人びとが竹製パンパイプのようなものとして音楽をとらえる，いわば竹製パンパイプ的な媒介のあり様を提示した。

その上で筆者は，O 村でおこなわれた在来音楽のレコーディングへの参与者が，ひとつの出来事において時間と空間を共有しつつ，しかし異なる意図にもとづいて各々にとっての音楽を構成する様相として民族誌的に叙述してきた。演奏者たちは，西洋音階の竹製パンパイプを制作し調律を試みることで，富をもたらす竹製パンパイプの効力をグローバルな音楽市場へと拡張しようとしていた。エンジニアは，楽器とマイク，ケーブルの配置，森林素材を用いたパーテーションによって構成される即製のレコーディング・スタジオを試行錯誤を重ねながら制作し，十分に分離され統制された音響を一時的に実現しようとしていた。プロデューサーは，CD アルバムを制作する長い工程において作品に付加価値を与えることに腐心し，その制作を通していつか立ち現れるかもしれない新しい音楽ジャンルを構想していた。それによって見えてきたことのひとつは，レコーディングの過程において，竹製パンパイプについての演奏者のとらえ方と物理的な音響についてのエンジニアのとらえ方，さらに商品としての音楽についてのプロデューサーのとらえ方の差異が，それぞれの言動や技術的行為を通して顕在化する様相である。

森の中のレコーディング・スタジオで生じていた出来事には，プロデューサーの創造的な意図による CD アルバムの制作による新しい音楽ジャンルの創出という一面と，エンジニアによる合理的技術の具現化としてのスタジオの制作による音響の現出という一面，また，プロデューサーやエンジニアの制作行為と在来音楽をめぐる営みを接合することで利益を得ようとする演奏者たちの試行という一面がある。レコーディングへの参与者それぞれが意図する別様の音楽的媒介は，眼前の竹製パンパイプやレコーディング・スタジオや CD アルバムの制作を通して，三者三様の「ここにない何か」をもたらす営為として意図されていた。興味深いのは，それらの三者が，一見するとレコーディングというひとつの出来事に参与するように見えながら，実は異なる物を混淆化し，異なる対象を媒介しようとしていた点である[18)]。そこでは，竹製パンパイプはスタジオの一部分に組み込まれ，音響機器は竹製パンパイプの演奏に利用され，竹製パンパイプとスタジオ

はCDアルバムをめぐる物語の構成要素になり，CDアルバムは竹製パンパイプの効力をグローバルな音楽産業へと拡張する。それぞれの制作行為において焦点化される物が互いに混淆化されることによって，異なる意図を持つ三者によってレコーディングという出来事が共有されていたのである[19)]。

本論文の記述と分析を通して見えてきたアレアレの即製レコーディング・スタジオにおける音楽をめぐるグローバルな出会いのあり方は，一部の先行研究によって措定されていたような音楽産業の従事者と在来音楽の担い手の非対称な関係に還元することによってはとらえられない一面をはらんでいる[20)]。そこでの出会いの性格は，在来音楽であれグローバルな音楽産業であれ，他に優越するひとつの中心によって決定されるものではない。在来音楽のレコーディングは，参与する人びとそれぞれによる妥協の結果としてかろうじて成立する出来事であり，あるときはそれぞれの制作行為を阻み，またあるときにはそれぞれの妥協の可能性を提供するような物が媒介する非決定的な出会いとして経験されているのである。こうした本論文の事例は，部分的に重なり合いつつずれをはらむ媒介を，それと知りながら各々の参与者がおこない続けることが，グローバル化時代にあって異なる者同士が出会い，互いの差異を認識し，ずれをはらみつつもあるひとつの出来事を共有することを，一時的に実現する可能性を示唆している。

謝　　辞

本論文は，2014年10月から2017年3月にかけて国立民族学博物館でおこなわれた若手共同研究「演じる人・モノ・身体──芸能研究とマテリアリティの人類学の交差点」の成果である。本論文のもとになった研究発表や論文草稿に対しては，共同研究メンバーから多くの有益な助言やコメントを頂戴した。特に共同研究の代表であった吉田ゆか子氏には，繰り返し草稿に目を通していただいた。心からのお礼を申し上げたい。また，本稿執筆にあたり建設的な助言を賜った匿名の査読者3名にも衷心からの感謝を申し上げる。なお，本研究は，りそなアジア・オセアニア財団および澁澤民族学振興基金の調査研究助成，ならびに日本学術振興会特別研究員奨励費を得て実施した調査によって可能になった。ここに記して謝意を表したい。

注

1）　音楽の演奏が音響機械や記録媒体を通して商品として流通し消費されるためには，その音響を電子的に記録する技術的活動が不可欠である。本論文では，特定の時と場所において演奏された音楽を音響機器や記録媒体を用いて複製可能な信号へと転換する最初の技術的活動を，レコーディングと呼ぶことにする。レコーディングがおこなわれる際，異なる楽器や別の声部の演奏を別々に収録し事後的な編集作業によって一体的な演奏として構成する手法や，その場限りの唯一無二の演奏の臨場感や自然な一体感に重点をおくライブ・レコーディングといった手法が併用される場合がある。O 村でのレコーディングにあたっても，プロデューサーとエンジニアは，ポイアラトを構成するすべての楽器の音を，演奏と同時進行で一度に収録するライブ・レコーディングの手法をとりつつ，異なる楽器の音を別々のマイクを用いて収録し，別々のトラックとして記録するスタジオ・レコーディングの手法が併用された。

2）　本論文は，筆者の博士論文の一部に，大幅な加筆修正を施したものである。

3）　ティム・インゴルドは，音楽学者リディア・ゲーアを参照しつつ，今日の音楽をめぐる「構築された制作物としての作品という観念」が，「一八世紀末頃にあらわれた作曲，演奏，記譜の概念に由来」することを指摘している（インゴルド 2014: 34; Goehr 1992: 203）。インゴルドによれば，「音を純粋に物理的現象であると考えること」，すなわち音楽における「物理的性質とその理念的表象との分離」もまた，現代的思考の産物である（インゴルド 2014: 38）。また，前出の安田は，楽譜や楽器のみならず「レコードや CD などに音を定着することを前提としていた音楽産業という制度の不安定化が，音そのもの，そして音を介した人と人の結びつき方に大きな作用を及ぼし始めている」という現代における音楽をとりまく状況を踏まえ，「音あるいは音楽というものも，『作品』という客体ではなく，人やモノと結びつくことで社会をつくり出している行為体・媒介項」としてとらえる必要性を強調する（安田 2015: 64–65）。

4）　関連する研究動向として近年，楽器や音響機器，舞台装置といった音楽をめぐる物と人のネットワークに着目し，それらの制作や使用を通して人と環境，社会の関係が作り出される過程を考察する研究の蓄積が進んでいる（吉田 2015; e.g., Bates 2012; Roda 2014, 2015）。それらの議論では，音楽が生産される場としてのライブハウスやレコーディング・スタジオが，主要な分析対象のひとつとして取り上げられてきた（安田 2014: 230–231; 山本 2011）。これらの議論は，ライブハウスやレコーディング・スタジオを舞台とするグローバルな音楽の生産が，それらを構成する人びとや物，技術や制度といった事物の結びつきによって可能になるものであるということを，実例をもって示している。とりわけ山本が，レコーディングの場を，異質な音楽のあり方が人や物を仲立ちとしてぶつかりあう結節点としてとらえてみせることは，本論文にとって示唆的である。

5）　日本におけるエニオンの先駆的な紹介者である吹上裕樹は，音楽の意味内容を音楽に求める立場と社会に求める立場の双方に対して「音楽が社会を媒介し，社会が音楽を媒介するかもしれないという，音楽における媒介的働きへの注目」が欠けていると批判し，音楽と社会を結び付ける「媒体」に注目している（吹上 2017; 2018）。ただし，エニオン自身は音楽に限らずより広く愛好者の行為の分析を展開しており，吹上も日本の文楽愛好者の分析にエニオンの枠組みを用いることを試みている（吹上 2020）。

6）　アレアレと呼ばれる一帯は，国勢調査の 4 区域と 3 選挙区にまたがる。国勢調査の 4 区域の各人口は下記の通り。アレアレ（Areare）：3,525，ラロイスウ（Raroisu’u）：4,988，マレホ（Mareho）：2,550，タイ（Tai）：4,650（Statistics Office 2014: 6）。

7）　調査に際しては，予備調査では主にソロモン諸島国の共通語であるソロモン・ピジン英語を，本調査では主にアレアレ語を用いた。なお，本論文で言及する個人，場所，集団などの固有名には仮称を用いている。

8）　ゼンプの主張についてフェルドは次のように述べる：「ソロモン諸島のマライタ島のアレアレ族は，竹を指す語の竹の種類や部分を指す語がもつ多義性によって音楽理論を表現する。（中略）【アレアレにおいて竹は】物質的にも観念的にも幅広い神話的特質と日常の文化的特質を合わせもつ，核となる自然のイメージであり，音響構造の基盤として用いられている。（中略）民族音楽学者は「音楽理論」というものを，「我々〔西洋人〕」が「それ」を分析することを許された西洋の特別な完成品として無批判に受け入れてきた」（【 】内は筆者補足）。そしてフェルドは，音楽理論を「ある社会環境においてパターン化された音の認識と産出と解釈を支える文化原理の表層に関する概念体系」として民族誌的に研究する重要性を強調す

る（フェルド 1987: 222–223）。

9） ソロモン諸島の家屋について調査を行なった八木幸二も，屋根材の耐用年数を 5 年と見立てている（八木 1978; 1996）。

10） ソロモン諸島の他地域も同様である。関根久雄はイザベル島における家屋の変容に関する論文の中で，同様の指摘をしている（関根 1999）。

11） ヘンダーソンらはソロモン諸島のタケ科植物として 4 種をあげている。同書にアレアレ語名の記載はないが，生態や分布，利用法についての記述を参考に推定した。以下，特に断りなく「竹」とある場合，アウ・ラパを意味する。

12） O 村には 4 つのクランの成員が居住しており，いずれのクランにも竹製パンパイプの演奏をできる人物がいる。ただし，O 村における竹製パンパイプ演奏の中心には M クランの人びとがいる。ポイアラトのメンバーには，この M クランの成員とされる人物が多い。

13） しばしば制作者と使用者は，ひとつのアンサンブルを構成する一群の竹製パンパイプを「タブー」にするために祖霊に対して供犠をおこない，その後，女性が触れてはならないとする禁忌を課す。竹製パンパイプに与えられる固有名については，ゼンプが次のように述べている：“Analyzing the names of particular panpipe ensembles is also beyond the scope of this study; I must only mention here that instrumental ensembles-like human beings, pigs and canoes-are given personal names.”（Zemp 1978: 52）。また，（Samoto 2017: 158–160）および（佐本 2016）も参照のこと。

14） 竹製パンパイプの呪術的効果と経済的側面については（佐本 2017）を参照のこと。

15） ポイアラトという名前は仮名だが，実際の名前もアレアレ語で同様の意味をもつ。

16） 筆者の知る限り，ポイアラトのみならず，アレアレの多くの竹製パンパイプ演奏集団の呼称は，その演奏集団が用いる楽器の名前でもある。

17） ただし，ポイアラトの古参メンバーは，1990 年代に主都ホニアラのラジオ局のスタジオでおこなわれたカセットテープのレコーディングをすでに経験している。また，2000 年代には，当時ポイアラトを支援していたオーストラリア人音楽プロデューサーによってオーストラリアに招かれ，スタジオ・レコーディングを経験してもいる。したがって，本論文で取り上げた事例は，ポイアラトの多くのメンバーにとって初めての経験というわけではなく，継続的な出会いの一部をなしている。

18） 実のところ筆者もまた，自分自身で竹製パンパイプを手にして一部の曲のレコーディングに参加し，エンジニアやプロデューサーと言葉を交わしながら野帳にペンを走らせた当時の出来事について叙述することを通して，竹製パンパイプをめぐる出会いのイメージを媒介しようとしているということができるだろう。他方，練習やレコーディングに際して筆者が手にしていた楽器は演奏集団のメンバーによって執拗にチューニングされたものであり，プロデューサーの依頼で筆者が書き綴ったライナーノートは CD アルバムの日本盤と共に分散していった。そこでは筆者を含むレコーディングへの参与者の誰もが同時に異なる媒介をおこない，それらの行為は部分的に交差していた。

19） O 村の即製レコーディング・スタジオにおいて観察された三者の出会いと媒介のあり方は，ロボットや人工知能といった知能機械の人類学的分析を通して久保明教が言うように，「グローバルな分業や専門分化と情報や行為の接合が同時に進む現代世界」において「中心と周辺が互いを包含し，齟齬を伴いながら関係づけられていく事態」の端的な事例であろう（久保 2016: 199）。そこでは，「〈周辺による中心の相対化〉と〈中心による周辺の相対化〉の双方」が，「両者をつなぐ標準化された媒介」──ここで標準化された媒介とは産業化された音楽の制作である──を通じて活性化されている。

20） 一方，グローバルな音楽のあり方とアレアレの在来音楽の関係の全貌を，本論文で取り上げたレコーディングという出来事の分析のみによってとらえることができるわけではない。本論文で焦点をあてたレコーディングにおける物をめぐる行為のあり方が，音楽が流通し消費されるより広範な脈絡においてどのように位置付け得るかという点や，音楽の流通と消費を可能にするよりスケールの大きな産業構造における権力関係との関連性について論じることは，筆者にとって今後の課題として残されている。

参照文献

〈日本語〉

秋道智彌
1996 「生物とくらし」秋道智彌・関根久雄・田井竜一編『ソロモン諸島の生活誌──文化・歴史・社会』pp. 25–29，東京：明石書店。
アドルノ，T. W.
1999 『音楽社会学序説』高辻知義他訳，東京：平凡社。
インゴルド，T.
2014 『ラインズ──線の文化史』工藤晋訳，東京：左右社。
エニオン，A.
1990 「成功の生産──ポップ曲の反音楽学」三井徹編訳『ポピュラー音楽の研究』pp. 173–229，東京：音楽之友社。
久保明教
2016 「方法論的独他論の現在──否定形の関係論にむけて」『現代思想』44(5): 190–201。
佐本英規
2016 「素材，道具，音──社会的過程の中で変形するモノとして『楽器』をとらえる」『民博通信』154: 20–21。
2017 「竹製パンパイプと強運──ソロモン諸島マライタ島南部アレアレにおける富と開発への期待」『文化人類学研究』18: 135–158。
諏訪淳一郎
2005 『ローカル歌謡の人類学──パプアニューギニア都市周辺村落における現代音楽の聴取と民衆意識』弘前：弘前大学出版会。
関根久雄
1999 「リーフハウスの近代化──ソロモン諸島サンタイサベル島における伝統的家屋」佐藤浩司編『シリーズ建築人類学〈世界の住まいを読む〉③──住まいはかたる』pp. 99–116，京都：学芸出版会。
田井竜一
1996 「ソロモン諸島国における音楽芸能の『新創造』」藤井知昭監修，民博「音楽」共同研究編『「音」のフィールドワーク』pp. 144–158，東京：東京書籍。
龍村あや子
1999 「解説──アドルノの『音楽社会学』」T. W. アドルノ『音楽社会学序説』高辻知義他訳，pp. 429–436，東京：平凡社。
フェルド，S. 徳丸吉彦・山田陽一訳
1987 「滝のごとき流れ──カルリ音楽理論の隠喩」戸澤義夫・庄野進編『音楽美学──新しいモデルを求めて』pp. 183–228，東京：勁草書房。
2000 「音響認識論と音世界の人類学──パプアニューギニア・ボサビの森から」山田陽一編『自然の音，文化の音──環境との響きあい』pp. 26–63，京都：昭和堂。
吹上裕樹
2017 「社会を媒介する音楽──出来事の生成理論をめざして」博士論文，関西学院大学大学院社会学研究科。(https://kwansei.repo.nii.ac.jp/?action=repository_action_common_download&item_id=25198&item_no=1&attribute_id=20&file_no=1. 2019 年 1 月 20 日閲覧)
2018 「A・エニョンの媒介理論──音楽的活動の比較社会学に向けて」『ソシオロジ』193: 63–81。
2010 「行為者の文化的活動の内実を把握する── A. エニョンの『愛好家』研究の射程」『社会学評論』71(1): 102–118。
古澤拓郎
2004 「民俗知識に基づく人間・植物・動物の関係」大塚柳太郎編『ソロモン諸島──最後の熱帯林』pp. 55–81，東京：東京大学出版会。
松井健
1989 『セミ・ドメスティケイション──農耕と遊牧の起源再考』東京：海鳴社。

宮内泰介
1998 「重層的な環境利用と共同利用権──ソロモン諸島マライタ島の事例から」『環境社会学研究』4: 125–141。
八木幸二
1978 「湿潤および乾燥熱帯における農村住居の基礎的研究──その 1 ソロモン諸島における農村住居」『日本建築学会論文報告集』272: 125–126。
1996 「伝統的なすまい」秋道智彌・関根久雄・田井竜一編『ソロモン諸島の生活誌──文化・歴史・社会』pp. 25–29，東京：明石書店。
安田昌弘
2014 「文化のグローバル化と実践の空間性について──京都ブルースを事例に」東谷護編『ポピュラー音楽から問う──日本文化再考』pp. 207–244，東京：せりか書房。
2015 「音楽は人になにをさせるのか？」日本記号学会編『音楽が終わる時──産業／テクノロジー／言説』pp. 60–67，東京：新曜社。
山本達也
2011 「音楽をつくる──現代的チベット音楽の制作現場」田中雅一・船山徹編『コンタクト・ゾーンの人文学── Problematique ／問題系』pp. 156–183，京都：晃洋書房。
吉田ゆか子
2015 「芸能研究とマテリアリティの人類学の交差点の探求」『民博通信』150: 22–23。

〈外国語〉

Bates, E.
2012 The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology* 56(3): 363–395.
Crowdy, D.
2007 Studios at Home in the Solomon Islands. *The World of Music* 49(1): 143–154.
de Coppet, D.
1994 'Are'are. In C. Barraud, D. de Coppet, A. Iteanu, and R. Jamous (eds.) *Of Relations and the Dead: Four Societies Viewed from the Angle of Their Exchanges*. Translated by J. Suffern, pp. 40–65. Oxford: Berg.
Feld, S.
1996 Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis. *Yearbook for Traditional Music* 28: 36–56.
2000 A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture* 12(1): 145–171.
2005 From Schizophonia to Schismogenesis: Notes on the Discourses of World Music and World Beat. In C. Keil and S. Feld (eds.) *Music Grooves: Essays and Dialogues* (Second edition), pp. 257–289. Chicago: University of Chicago Press.
Feld, S and D. Crowdy
2000 Melanesia: Bamboo Boogie-woogie. In S. Broughton and M. Ellingham (eds.) *The Rough Guide to World Music, Volume 2: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*, pp. 64–68. London: Rough Guides.
Geerts, P.
1970 '*Are*' *Are Dictionary*. Canberra: Australian National University.
Goehr, L.
1992 *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
Guilbault, J.
1997 Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice. *Popular Music* 16(1): 31–44.
Hayward, P.
1998 Introduction: Beyond the Axis. In P. Hayward (ed.) *Sound Alliances: Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music in the Pacific*, pp. 1–7. London and New York: Cassell.
Henderson, C. P. and I. R. Hancock
1988 *A Guide to the Useful Plants of Solomon Islands*. Honiara: Research Department, Ministry of Agriculture and Lands.

Hennion, A.
2015 *The Passion for Music: A Sociology of Mediation*. Translated by M. Rigaud and P. Collier. Oxford: Routledge.
Kartomi, M.
1981 The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts. *Ethnomusicology* 25(2): 227–249.
Leach, J.
2002 Drum and Voice: Aesthetics and Social Process on the Rai Coast of Papua New Guinea. *The Journal of Royal Anthropological Institute* 8(4): 713–734.
2010 The Death of a Drum: Objects, Persons, and Changing Social Form on the Rai Coast of Papua New Guinea. *The Journal of Royal Anthropological Institute (N. S.)* 21: 620–640.
Roda, P. A.
2014 Tabla Tuning on the Workshop Stage: Toward a Materialist Musical Ethnography. *Ethnomusicology Forum* 23(3): 360–382.
2015 Ecology of the Global Tabla Industry. *Ethnomusicology* 59(2): 315–336.
Samoto, H.
2017 Unstable Pitch in the Rainforest and the Mimesis of Music: The Articulation of Audio Technology and Musical Techniques in the Bamboo Panpipes of ’Are’are, Solomon Islands. *Shima: The International Journal of Research into Island Culture* 11(2): 151–167.
Solomon Islands National Statistical Office
2012 *Solomon Islands Population and Housing Census 2009: Basic Tables and Census Description*. Honiara: Solomon Islands National Statistics Office.
2014 *Provincial Profile of the 2009 Population and Housing Census: Malaita*. Honiara: Solomon Islands National Statistics Office.
Tai, R.
1998 Solomon Islands. In J. W. Love and A. Kaeppler (eds.) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 9: Australia and the Pacific Islands*, pp. 155–158. London: Routledge.
White B. W.
2011 Introduction: Rethinking Globalization through Music. In B. W. White (ed.) *Music and Globalization: Critical Encounters*, pp. 1–14. Bloomington: Indiana University Press.
Zemp, H.
1978 ’Are’Are Classification of Musical Types and Instruments. *Ethnomusicology* 22(1): 37–67.
1996 The/An Ethnomusicologist and the Record Business. *Yearbook for Traditional Music* 28: 36–56.